ԵՂԻՇԵ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԿՈՒ ԳՐՔՈՎ

ԳԻՐՔ Ա

XVII—XIX

„Հայաստան" հրատարակչություն • Երևան 1971

Printed in the Soviet Union

75 Ар
Մ 39

Егише Аветисович Мартикян
«ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА»
В 2-х КНИГАХ
КНИГА ПЕРВАЯ
(XVII—XIX)

8—1—2

(На армянском языке)
Издательство «Айастан»
Ереван, 1971

IX. Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր). Շուշանիկ Նազիրյանի դիմանկարը
IX. Hakob Hovnat'anyan (the younger). Portrait of Shushanik Naziryan

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից 3

ԱՌԱՋԻՆ ԳԼՈՒԽ

XVII—XVIII դարերի կերպարվեստը . . 5

Կերպարվեստի զարգացումը հայկական գաղթօջախներում և Արևելյան Հայաստանում . 6

Մինաս Ջուղայեցի 10

Հովհաննես Մրքուզ 22

Ստեփանոս Լեհացի 29

Աստվածատուր Սալթանյան . . . 42

Տիրացու Հովհաննես 48

Հովնաթանյանների դպրոցը XVIII դարի հայկական գեղանկարչության մեջ . . 55

Նաղաշ Հովնաթան 55

Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ . . 81

Հովնաթան Հովնաթանյան 98

Մկրտում Հովնաթանյան 125

ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

XIX դարի արվեստը մինչև 60-ական թվականները 142

Հակոբ Հովնաթանյանը և դիմանկարային ժանրի զարգացումը 144

Աղաթոն Հովնաթանյան 170

Ստեփանոս Ներսիսյան 175

Հովհաննես Քաթանյան 187

Գեղանկարչությունը Արևմտյան Հայաստանում 190

Ումետ Բեյզադ 191

Աբրահամ Սաֆյան 199

Պետրոս Սրաբյան 200

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Դարեր շարունակ օտար բռնակալների կատարած ավերմունքների, բռնագաղթի և աշխարհով մեկ հայ ժողովրդի ցրված լինելու հետևանքով ոչնչացվել և անհետացել են արվեստի բազմահազար արժեքներ: Այս ամենին եկել է լրացնելու պատկերամարտությունը, կորստյան մատնելով մեծ թվով եկեղեցական պատկերներ: Մասնավորապես տուժել է 17—18-րդ դարերի արվեստը, որից պահպանված գործերը թեպետ արժեքավոր են, բայց ոչ ամբողջական՝ լիակատար պատկերացում տալու համար այդ դարերի արվեստի և առանձին արվեստագետների մասին: Աննշան թիվ են կազմում աշխարհիկ կյանքը պատկերող ստեղծագործությունները, այն էլ ոչ ժողովրդի կյանքն արտացոլող: Չափազանց սահմանափակ է և այդ դարերի կերպարվեստի մասին գրականությունը, թեպետ մի քանի տեղեկություններ՝ Ա. Դավրիժեցու, Հ. Ծախիաթունյանի, Ն. Ակինյանի, Ա. Չոպանյանի, Տ. Չյոկյուրյանի և ուրիշների աշխատություններում, մեծ դեր են կատարում որոշ հարցերի լուսաբանման համար:

Սույն աշխատությունն առաջին փորձն է հայ իրականության մեջ հանրագումարի բերելու Արևելյան ու Արևմտյան Հայաստանի, ինչպես նաև գաղթօջախների հայկական կերպարվեստի պատմությունը 17-րդ դարից մինչև 20-րդ դարի սկիզբը, երկու գրքով, որի առաջին մասը ընթերցողի ուշադրությանն է ներկայացվում: Ուսումնասիրության նյութ են ծառայել՝ Երևանի պատկերասրահում, Էջմիածնում և մյուս եկեղեցիներում, Սովետական Միության թանգարաններում և արտասահմանյան գաղթօջախներում պահպանված այն ստեղծագործությունները, որոնք հայ արվեստի պատմության համար արժեք են ներկայացրել: Նպատակ է դրվել, հնարավորի սահմաններում, ընդգրկել հիշյալ դարերի հայտնի և անհայտ այն արվեստագետների գործերը, որպիսիք կարևոր դեր են խաղացել հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում: Բնագիր նմուշներով և գրական նյութերով հայտնաբերվել և

անվանակոչվել են հատկապես 17—18-րդ դարերին պատկանող բավական թվով ստեղծագործություններ, որոնք մինչև օրս չեն արժանացել գիտական ուսումնասիրության ու դասակարգման, վերագրվելով անհայտ նկարիչների: Դրանց մեջ մասնավորապես մեծարժեք են Ստեփանոս Լեհացուն և Հովնաթանյանների չորս սերնդին պատկանող մի ամբողջ շարք պատկերներ:

Աշխատությունից դուրս են թողնված 17—18-րդ դարերի քանդակագործությունն ու մանրանկարչությունը, այն նկատառումով, որ կերպարվեստի այդ տեսակները իրենց բարձր զարգացմանն են հասել 9—13-րդ դարերում, որից հետո, երկրի քաղաքական և սոցիալական ծանր պայմանների հետևանքով, վերելք չեն ունեցել: Իմաստ չուներ դրանք ներկայացնել նախորդ դարերի կերպարվեստի պատմությունից անջատ:

Անշուշտ, որպես գործի սկիզբ, հնարավոր չէր սույն աշխատության մեջ ընդգրկել այն ամենը, ինչ նշված ժամանակաշրջանում ստեղծվել է հայ նկարիչների ձեռքով, մանավանդ որ, դեռևս շատ գործերի հեղինակներ մնում են անհայտ, իսկ որոշ թվով պատկերներ չեն ճշգրտված ժամանակագրորեն:

ԱՌԱՋԻՆ ԳԼՈՒԽ

XVII—XVIII ԴԱՐԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ

Ավելի քան երկու դար տևող հապաղումից հետո, 17-րդ դարի առաջին կեսից, հայ ժողովրդի մշակութային կյանքում նկատվում է որոշ աշխուժացում, որն արտահայտվում է արվեստի տարբեր բնագավառներում։ Կերպարվեստը թևակոխում է զարգացման նոր շրջան։ Վերակենդանանում ու լայն չափերի է հասնում որմնանկարչության ավանդականությունը՝ հարստանալով աշխարհիկ բովանդակությամբ և ռեալիստական ձևով. հաստատուն հիմքերի վրա է դրվում կամերային պատկերի զարգացումը. երևան են գալիս մի քանի կարևոր ժանրերի առաջին նմուշները՝ կենցաղային, դիմանկարի, բնանկարի, փոխարինելով աստպարեզից հետզհետե հեռացող մանրանկարչությանը, որը նախորդ դարերում գերակշռող էր։ Սկիզբ է դրվում աշխարհիկ նոր նկարչության՝ կերպավորման ռեալիստական միջոցների կիրառումով։ Անշուշտ, այս փոփոխությունները տեղի են ունենում դանդաղ, տնտեսական և քաղաքական այն խոչընդոտող պայմանների պատճառով, որոնց մեջ գտնվում էր հայ ժողովուրդը։

Հայաստանը, որն իր բազմադարյան գոյության ընթացքում վերածվել էր օտար նվաճողների ռազմաբեմի, 16—17-րդ դարերում դառնում է Իրանի և Թուրքիայի կռվախնձորը։ Արևելյան դաժան բռնակալության ամենից ավելի բնորոշ օրինակ հանդիսացող այս երկու պետությունները անօրինակ կեղեքման ու հարստահարման են ենթարկում հայ ժողովրդին, որն այլևս անկարող լինելով ապրել իր հայրենիքում, ստիպված գաղթում է ուրիշ երկրներ։ Մասսայական գաղթի հետևանքով մի քանի երկրներում հիմնվում են հայկական գաղթավայրեր, որոնցից մի քանիսը կարևոր դեր են կատարել հայ մշակույթի զարգացման գործում։ Մշակույթի այդպիսի օջախներ են հանդիսացել՝ Նոր Ջուղան, Ագուլիսը, Թիֆլիսը, Լվովը, Թեոդոսիան, Կոստանդնուպոլիսը, Մոսկվան, Հյուսիսային Կովկասը, Ջմյուռնիան, Պաղեստինը, Սիրիան, Վենետիկը, Ամստերդամը։ Գաղթել են և՛ հայ առևտրականները, և՛ արհեստավորները, և՛ գյուղացիները, և՛ մտավորականները։

Այս տարագիր վիճակը, իհարկե, բացասական ազդեցություն է ունեցել ժողովրդի ազգային միասնության, տնտեսական զարգացման և մշակույթի պահպանման գործում։

Հայկական տպարաններ են հիմնվում Լվովում, Հռոմում, Վենետիկում, Ամստերդամում, Նոր Ջուղայում և այլուր։ Վենետիկում հաստատվում է Մխիթարյանների հայ կաթոլիկ միաբանությունն իր դպրոցով, դառնալով բանասիրության կարևոր կենտրոն. այստեղ հրատարակվում են պատմական, գիտական, գեղարվեստական բազմաթիվ աշխատություններ։ Գոյություն են ունեցել թատրոններ Լվովում և Վենետիկում, որտեղ բեմադրվել են հայկական պատմական ողբերգություններ և եվրոպական դասական պիեսներ։ Որոշ գաղթավայրերում եղել են նաև հայկական դպրոցներ, որտեղ աստվածաբանության հետ մեկտեղ ուսուցանել են գիտություններ և արվեստ։

Մշակույթի վերելք է տեղի ունենում նաև բուն Հայաստանում։ Սկսում են գործել մի քանի հայկական դպրոցներ, որոնք փակվել էին 15—16-րդ դարերի ընթացքում քոչվոր ցեղերի արշավանքների հետևանքով։ Նույն ժամանակամիջոցում Հայաստանում գործել են նույնիսկ թատերական խմբեր։ Ֆրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենը վկայում է, որ նա Երևանում տեսել է թատերական խումբ, երբ գործողությամբ մի կատակերգություն ներկայացնելիս, գուսանների նվագակցությամբ. դա, ըստ էության, օպերայի նախատիպն է հանդիսացել։

Համընթաց զարգացել է նաև գրականությունը. այդ ժամանակ են հանդես եկել Նաղաշ Հովնաթանը, Սայաթ-Նովան։

Մոտ երեք հարյուր տարով ընդհատված ճարտարապետական արվեստը նույնպես սկսում է աշխուժանալ. վերակառուցվում են քաղաքները, գյուղերը, վանքերը. կառուցվում են նոր եկեղեցիներ, քարավանատներ, կամուրջներ, ապարանքներ։ Այդ ժամանակվա եկեղեցական նշանավոր կառուցումներից են՝ Խորվիրապ, Մուղնի, Շողակաթ, Զորավոր և այլ եկեղեցիներ։ Քաղաքացիական կառուցումներից նշանավոր են՝ Դավիթ Բեկի ամրոցը, Աշտարակի կամուրջը։

Նշանակալի զարգացման է հասնում նաև կերպարվեստը։

Տասնյոթերորդ դարից սկսվող այդ վերելքը, որը երկարատև ընդմիջումից հետո նոր էտապ էր հայ ժողովրդի կյանքում, տեղի էր ունենում արդեն բուրժուականացող հասարակական հարաբերությունների հիման վրա։

Քաղաքներում սկսում էին աշխուժանալ արհեստներն ու առևտուրը, կապ ստեղծելով նաև Եվրոպայի ու Արևելքի մի քանի երկրների հետ։ Առևտրի միջոցով տարբեր երկրների հետ ունեցած հայ առևտրականների և մտավորականների՝ հատկապես նկարիչների շփումը հնարավորություն է տալիս նրանց շատ բան փոխ առնելու այդ երկրների մշակույթից, արվեստից, կենցաղից։

Առևտրի, արհեստների ու մշակույթի զարգացման առավել աչքի ընկնող Հայաստանի քաղաքներից էին՝ Երևանը, Վանը, Կարսը, Կարինը, Երզնկան, Բաղեշը, Մուշը, Բայազետը, Հայաստանից դուրս՝ Թիֆլիսը, Ագուլիսը, Թեոդոսիան՝ Ղրիմում, Լվովը՝ Լեհաստանում, Կոստանդնուպոլիսը՝ Թուրքիայում, Սպահանը՝ Իրանում և այլն։

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԱՂԹՕՋԱԽՆԵՐՈՒՄ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

17-րդ դարի հայկական կերպարվեստի զարգացման գլխավոր օջախներից մեկը Նոր Ջուղան էր, արհեստագործական, վաճառականական հայկական հարուստ մի գաղութ, հիմնադրված Շահ Աբբաս Երկրորդի օրոք 1654—55 թվականներին։ Քաղաքի բնակ-

չությունը կազմում էր Շահ Աբբաս Առաջինի ժամանակվանից Հին Ջուղայից գաղթեցված հայությունը, որին հարկադրել էին տեղափոխվել Սպահանի մի արվարձանը՝ Զայենդերուտ գետի մյուս ափին և այնտեղ կառուցել նոր քաղաք։ Այնտեղ հիմք է դրվում ապագա Նոր Ջուղային, որը հետըզհետե աճում ու զարգանում է որպես առևտրական քաղաք, համալրվելով ուրիշ քաղաքներից ներգաղթած հայ բնակիչներով։

Թե որպիսի թափ է ստանում շինարարությունը Սպահանում և Նոր Ջուղայում 17-րդ դարում, այդ մասին վկայում է հայ պատմագիր Առաքել Դավրիժեցին. «...Շինեցին իրենց համար հարկեր և բնակարաններ հրաշալի հորինվածքով՝ կամարակապ փողոցներով, թևավոր ապարանքներով, ամառանոցային հովանոցներով, բարձրաբերձ և արքայակերպ շինություններով, զարդարված և հորինված ոսկու և լաջվարդի ծաղիկներով և ակնախտիղ տեսակ-տեսակ երանգներով»*։

Այնուհետև պատմագիրն անդրադառնում է այն պատճառներին, որոնք ստիպեցին Շահ Աբբասին տեղահան անել Սպահանում ապրող հայ բնակչությանը և նրա համար հողամաս հատկացնել Սպահանի արվարձաններում, նոր քաղաք կառուցելու համար։ Նոր Ջուղայի հիմնադրման առթիվ Դավրիժեցին գրում է. «... և այստեղ, լայն ու ընդարձակ նոր տեղում, շինեցին մեծածախս վայելուչ տներ՝ բազմազան հորինվածքով, լայն ու ընդարձակ, վերամբարձ վերնահարկերով և զովասուն հովանոցներով, որոնց առաջին կային զբոսավայրեր, պարտեզներ, ծաղիկներ և մրգատու ծառեր»**։

Շահ Աբբասը, շահախնդիր լինելով հայ արհեստավորներին և վաճառականներին Իրանում պահելու խնդրով, ամեն ինչով ընդառաջում էր Նոր Ջուղայի բնակիչներին. նա նույնիսկ ազատություն էր տվել եկեղեցիներ շինելու, կրոնական, թաղման ծիսակատարություններ կատարելու և մի ամբողջ շարք արտոնություններ վայելելու։ Ահա և այդ վկայությունը. «Նույնպես շինեցին Աստծու փառքին արժանի հրաշալի հորինվածքով եկեղեցիներ՝ երկնանման խորաններով և վերամբարձ գմբեթներով, ամբողջապես նկարազարդված տեսակ-տեսակ երանգներով, ոսկով և լաջվարդով, Տիրոջ և սրբերի վերաբերյալ պատկերներով։ Եվ բոլոր եկեղեցիների գմբեթների գլխին դրվեցին սուրբ խաչեր ի փառք և ի պարծանք քրիստոնյաների»*։

Քաղաքի զարգացմանը զգալի չափով նպաստում են հայ վաճառականների առևտրական գործարքները Եվրոպայի ու Արևելքի մի քանի երկրների հետ։ Ինչպես պատմությունից հայտնի է, հայ խոջաների, այսինքն՝ մեծածախ առևտրականների ձեռքին էր գտնվում ոչ միայն Նոր Ջուղայի, այլև ամբողջ Իրանի առևտուրը։ Հայ խոջաները առևտրական հարաբերությունների մեջ էին Հոլանդիայի, Իտալիայի, Ֆրանսիայի, Անգլիայի, Ռուսաստանի, Չինաստանի, Հնդկաստանի և նույնիսկ Ամերիկայի հետ։ Հայ վաճառականների դերը չէր սահմանափակվում միայն առևտրով. նրանք նաև նըպաստել են երկրների միջև մշակութային կապերի հաստատմանը, տարածմանը, թեկուզ և դա կատարվեր ոչ այնքան մարդասիրական, հասարակական շահերը նկատի ունենալով, որքան անձնական շահախնդրության նկատառումներով։ Նրանք առիթից առիթ իրենց հետ ուրիշ երկրներ էին տանում և այնտեղից բերում տարբեր մասնագիտության տեր արհեստավորների, արվեստագետների, գիտնականների։ Այսպիսով, Իրանի հայ վաճառականների առևտրական և կուլտուրական կապերը տարբեր երկրների հետ հսկայական նշանակություն են ունենում Նոր

* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 63։

** Նույնը՝ էջ 454։

* Նույնը, էջ 64։

Ջուղայի կառուցման, բարեկարգման, բնակչության ունևոր խավի կենցաղի, ինչպես նաև արվեստների ու արհեստների զարգացման գործում։ Բավական է ծանոթանալ ներմուծվող մի քանի ապրանքների տեսակներին, համոզվելու համար դրանում. զարդեր, հայելիներ, թանկագին քարեր, մետաղյա իրեր, տնային իրեր, ծաղկավոր գործվածքներ, ընտիր մորթիներ, մահուդ, քաթան, մոմ, համեմունքներ և այլն։ Սրանց հետ մեկտեղ երբեմն բերվել են նաև գեղարվեստական իրեր, արձանիկներ, նկարներ։ Կարճ ժամանակամիջոցում Ջուղան այնքան է զարգանում ու փարթամանում, որ ինչպես պատմագիրն է վկայում, նույնիսկ մրցել կարող էր պարսից մայրաքաղաքի շքեղությունների հետ։ Եվ դա բնական էր։ Քանի որ Ջուղայի հարուստ վաճառականները առիթ էին ունենում շրջել տարբեր երկրներ, ընդունելություն գտնել Ասիայի և Եվրոպայի պալատներում, վաճառականների ապարանքներում, տեսնել նկարազարդ հարուստ պալատներ, շքեղ արդուզարդ, մեծ արվեստագետների ստեղծագործություններ, բնական է, որ նրանք պետք է աշխատեին իրենց ապարանքներին նույնպես շքեղ տեսք տալ։

Ահա այս պայմաններում է սկսել զարգանալ աշխարհիկ նոր գունանկարչությունը, որի առաջին ներկայացուցիչները, առ այսօր հայտնի պատմական աղբյուրներով, հանդես են եկել Ջուղայում։ Այդ նկարիչներից, իրենց գործերով մեզ հասած, հայտնի են Մինաս Ջուղայեցին և Հովհաննես Մրքուզը։ Թեպետ Առաքել Դավրիժեցին հիշատակում է նաև վարպետ Հակոբջանի անունը, բայց դժբախտաբար նրա գործունեության մասին ոչինչ չի գրում. չկան նաև նրան վերագրվող աշխատանքներ։

Առաքել Դավրիժեցու տված տեղեկությունների համաձայն, Մինասի ու Մրքուզի գեղարվեստական գործունեությունն ընթացել է Իրանում, մեծ մասամբ Նոր Ջուղայում։

17-րդ դարի սկիզբը Իրանում զուգադիպում է Շահ Աբբաս Առաջինի թագավորությանը։ Սպահանը դարձնելով Իրանի մայրաքաղաքը և բնակեցնելով այնտեղ մեծ թվով հայերի, որոնք բռնի կերպով գաղթեցված էին Հայաստանից, Շահ Աբբասը նպատակ ուներ երկիրը ծաղկեցնել։ Քաղաքականագետ շահը նպաստավոր պայմաններ է ստեղծում թե՛ արհեստների, թե՛ առևտրի զարգացման համար։ Վերակառուցվում ու ծաղկում է Սպահանը։ Եվրոպական ճանապարհորդների խոստովանությամբ նոր աթոռանիստը կառուցված էր այնպիսի շքեղությամբ ու փայլով, որ Կոստանդնուպոլսի նման համարվում էր Արևելքի գեղեցկագույն քաղաքը։ Բնակչության նկատելի մասը զբաղվում էր արհեստներով ու առևտրով։ Ըստ որում, թե՛ մեկում, թե՛ մյուսում առաջատար դերը պատկանում էր հայերին, որոնք աչքի էին ընկնում իրենց ընդունակությամբ, առևտրական գործունեությամբ։ Առևտրական հարաբերությունների շնորհիվ ոչ միայն Իրանից էին վաճառականներ մեկնում ուրիշ երկրներ, այլև ուրիշ երկրներից էին Իրան գալիս օտար վաճառականներ, բերելով բազմատեսակ ապրանքներ։ Եվրոպացիների վկայությամբ Սպահանում կային կրպակներ, որտեղ վաճառվում էին Նյուրնբերգից, Վենետիկից բերված իրեր։ Այնտեղ ապրում էին անգլիացիներ, ֆլամանդացիներ, իտալացիներ, իսպանացիներ և Եվրոպայի այլ երկրների բնակիչներ։ Բ. Դենիկեն հաստատում է, թե կան տեղեկություններ այն մասին, որ 17-րդ դարում Իրան էին տարվում նույնիսկ եվրոպական արվեստի առանձին նմուշներ։ Նա մեջ է բերում Տավերնեի հաղորդած տեղեկությունն այն մասին, որ շահը նվեր է ստացել յուղաներկով նկարված երկու մեծ պատկեր, որոնք ներկայացրել են կուրտիզանուհիների, հագնված ֆրանսիական տարազով։

Այսպիսով, Եվրոպայի հետ ունեցած Իրանի առևտրական հարաբերությունները նպաստել են եվրոպական արվեստի ներթափանցմանը Իրան, և նրա ազդեցությանը՝ իրանական արվեստի վրա։

Բ. Դենիկեն իրանական արվեստին նվիրած իր գրքում հաստատում է, որ «եվրոպական արվեստի ազդեցության մասին (իրանականի վրա—Ե. Մ.) կարելի է խոսել սկսած 16-րդ դարի վերջից։ Խոսելով նկարիչ շեյխ Մոհամմեդ Սեբզևարցու մասին, Իսկանդեր Մոնշին ասում է, որ գծանկարում և գունանկարում նա ընդօրինակում էր եվրոպական նմուշները և Իրանում տարածում էր եվրոպական եղանակով նկարելու սովորությունը»*։

Չնայած եվրոպական արվեստի ազդեցությանը, որն «սկզբնական շրջանում արտահայտվել է ոչ այնքան գեղարվեստական ձևի, որքան սյուժետային մոտիվի վրա»**, այնուամենայնիվ, Իրանի արվեստը 17-րդ դարում զարգացել է նախորդ դարերի ավանդականությամբ, պահպանելով իր ոճական առանձնահատկությունները։ Ավելի ուշ այդ ազդեցությունները նկատվում են նաև ձևի մեջ։

17-րդ դարի իրանական նկարչության մեջ, միևնույն է՝ որմնանկարչության թե մանրանկարչության, նկատվում է նկարելու հարթապատկերային կամ ուրվագծային եղանակ, բացակայում է հեռանկարչությունը, կան հարաբերաչափերի և մարդկային մարմնի համաչափությունների խախտումներ, բացակայում է կոնկրետը, կերպարայինը, մեծ տեղ է գրավում հեքիաթային նկարագրականը, կերպավորման եղանակը դեկորային է, միջոցները՝ սահմանափակ։

17-րդ դարում իրանական գունանկարչությունը զարգանում է մանրանկարչության և ավելի շատ որմնանկարչության ուղղությամբ։ «Իրանական մոնումենտալ նկարչությունը բարձր ֆեոդալական մեծունիքի մաքուր պալատական արվեստն է։ Այդ պալատական ոճի նմուշներ են հանդիսանում 17-րդ դարի Սպահանի պալատների որմնանկարները։ Որմնանկարների սյուժները, գրեթե բացառապես, կերպավորում են պալատի և հարեմի տոնական ու անհոգ կյանքի պատկերները՝ զվարճացողներ, հանգստացողներ, այգու բնանկարի ֆոնի վրա գինի խմողներ, երիտասարդ աղջիկներ ու պատանիներ, և ընդգրկում են միայն մի քանի պատկեր, կապված որսի կամ կենդանիների (հովազ, այծյամ) ու թռչունների պատկերման հետ։ Զգեստների մի քանի մանրամասնություններում և բնանկարի մեկնաբանման մեջ նկատվում է ծանոթություն եվրոպական գունանկարչությանը, նույնիսկ երբեմն եվրոպական արվեստի ազդեցություն»*։

Հիշյալ ժամանակաշրջանի իրանական նկարիչներից նշանավորներն են՝ Ռեզա Աբբասը, որը զբաղվել է որմնանկարով և մանրանկարչությամբ։ Նա աշխատել է Շահ Աբբաս Առաջինի և Շահ Սեֆիի օրոք։ 1640—50-ական թվականներին են աշխատել՝ Աֆզալ ալ-Հուսեինին, Պիր Մուհամմեդ ալ-Հաֆեզը և Ռեզա-յե-Մոսավվերը, որոնք նույնպես զբաղվել են որմնանկարով և մանրանկարչությամբ։ Սրանք քիչ թե շատ չափով ենթակա եղել են եվրոպական արվեստի ազդեցությանը, բայց սրանցից ավելի շատ և ավելի զգալի ազդեցության է ենթարկվել Մոհամմեդ Զամանը, որի մասին իր գրքում հիշատակում է վենետիկցի բժիշկ Մանուչչին։ Այս մասին վկայություն բերելով, սովետական արվեստաբան Բ. Դենիկեն, վերևը հիշատակած իր գրքում կարևոր տեղ է տալիս Զամանին, նշելով, որ նա սովորել է Հռոմում, իր հետ բերելով եվրոպական արվեստից շատ բան։ «Եվրոպական արվեստը սիրող, ինքը սովորած լինելով հոլանդական նկարիչների մոտ, Շահ Աբբաս Երկրորդը (1642—1667) Զամանին և ուրիշ երիտասարդ իրանցիների ուղարկում է Հռոմ։ Հռոմում, որտեղ Մոհամմեդ Զամանը սովորում է նկարչություն, ընդունում է քրիստոնեություն և ստանում Պաոլո անունը։ Այնու-

* *Б. Денике,* Живопись Ирана, Москва, 1938 г., стр. 136.

** Նույնը, էջ 136։

* *Б. Денике,* Живопись Ирана, стр. 142.

հետև վերադառնում է Իրան»* և շարունակում զբաղվել ստեղծագործությամբ, թաքցնելով իր դավանափոխությունը։ Զամանը լինելով իր ժամանակի անվանի, լավ նկարիչներից մեկը, հանդիսացել է շահի պալատական նկարիչը։

Հիշյալ նկարիչների հետ նույն շրջանում ապրել ու ստեղծագործել են նաև հայ նկարիչներ Մինաս Ջուղայեցին և Հովհաննես Մրքուզը։

Նախ տեսնենք, թե Իրանում ի՞նչ պայմաններում է զարգացել հայկական կերպարվեստը։

Հայ ժողովրդի մի հատվածը, բնակեցվելով Ջուղայում, հնարավորություն ստացավ նոր կյանք ստեղծելու։ Ջուղան կարճ ժամանակամիջոցում շինվեց, զարդարվելով ապարանքներով։ Ջուղայեցի հայ վաճառականները, հաճախակի լինելով արտասահմանում, շատ բան էին տեսնում և սովորում արտասահմանյան իրենց կոլեգաներից՝ նրանց ապրելակերպի, նիստ ու կացի, կուլտուրայի, ճաշակի հարցերում։ Նրանք սովորում էին թե՛ Արևմուտքից, թե՛ Արևելքից։ Այս շարժառիթներն են առիթ հանդիսացել, որպեսզի Ջուղայի հայ վաճառականներն իրենց ապարանքները ճոխացնեին արտաքին ձևավորումով և ներքին կահավորումով, ծածկելով պատերը հարուստ որմնանկարներով, գեղեցիկ զարդանկարներով։ Ձևավորման այդ աշխատանքը կատարվում էր տեղական հայ նկարիչների միջոցով։ Ջուղայի հայ վաճառականների կենցաղը շատ բանով նման էր տեղի պարսիկ առևտրականների կենցաղին։ Հայ վաճառականները անընդհատ շփման մեջ էին պարսիկների հետ, անգամ իրենց տանը հյուր էին ընդունում պարսիկ իշխանավորներին և նույնիսկ շահին, աշխատելով նրանց սիրաշահել։ Մեզ հասած հայկական մանրանկարներում և որմնանկարներում հաճախ կարելի է տեսնել իրանական զարդանկարից փոխառումներ։

Հայ վաճառականները նույնպես ձգտում էին իրենց ապարանքները զարդարել եվրոպական արվեստի նմուշներով։ Նոր Ջուղայի հայ իշխանների ու վաճառականների տները, ինչպես նաև հայկական եկեղեցիները նկարազարդվում էին հայ նկարիչների միջոցով, եվրոպական արվեստի նմանողությամբ և իրանական զարդանկարի օգտագործումով։ Այդպիսի տներ ու եկեղեցիներ մինչև օրս էլ կան պահպանված Ջուղայում։

ՄԻՆԱՍ ՋՈՒՂԱՅԵՑԻ

Նոր Ջուղայի ամենաականավոր հայ նկարիչը եղել է Մինասը։ Նրա կյանքի ու ստեղծագործության մասին որոշ տեղեկություններ տալիս է Առաքել Դավրիժեցին։ Ցավոք սրտի, պատմագիրը հիշատակում է նրա միայն անունը, իսկ ազգանունը մնում է անհայտ։ Դավրիժեցին եղել է Մինասի ժամանակակիցը, բայց թվական ոչ մի տըվյալ չի տալիս Մինասի ծննդյան կամ մահվան մասին։ Նրա նկարագրություններով և Մինասին ժամանակակից Իրանի շահի ու ռուսական ցարի թագավորության շրջանները նկատի ունենալով կարելի է ասել, որ Մինասը ծնվել է 1610-ական թվականներին, ստեղծագործելով մինչև 1660-ական թվականները, գուցե և ավելի։ Առաքել Դավրիժեցին Մինասին անվանում է Ջուղայեցի, Գարեգին Լևոնյանը՝ Մինաս Ջոհրաբյան*, իսկ Արամ Երեմյանը՝ Մինաս Վելիջանյան**։ Սկզբնաղբյուրը Առաքել Դավրիժեցին է, բայց, ցավոք սրտի, նա չի հիշատակում նկարչի ազգանունը։ Մյուս բանասերի—Գարեգին Լևոնյանի ենթադրությու-

* **Б. Денике,** Живопись Ирана, стр. 146.

* «Очерки по истории искусства Армении», сборник статей, Москва—Ленинград, 1939 г., стр. 47.

** «Անահիտ». Փարիզ, 1937 թ., № 5—6։

նը, ըստ երևույթին, հիմնված է Հարություն Տեր-Հովնանյանցի «Պատմություն Նոր Ջուղայու» աշխատության մեջ տված տեղեկության վրա։ Գ. Լևոնյանը, խոսելով նկարիչ Մինասի մասին, նկատի ունի Առաքել Դավրիժեցու ներկայացրած նկարիչ Մինաս Ջուղայեցուն, որն ապրել է 17-րդ դարում, մինչդեռ իր ներկայացրած Մինասը, Ջոհրաբյան ազգանունով, փաստորեն ապրել է 19-րդ դարում։ Գ. Լևոնյանը Մինաս Ջուղայեցու ազգանունը որոնելիս Հ. Տեր-Հովնանյանցի աշխատության մեջ հանդիպել է նույնանուն նկարչի, բայց, ըստ երևույթին, չի հետաքրքրվել Մինաս Ջոհրաբյանի տոհմի պատմությամբ և պարզապես ենթադրել է, որ դա հենց նույն Մինասն է։ Ինչպես Հ. Տեր-Հովնանյանցը հաստատում է, Նոր Ջուղայում կային բավական թվով հայ իշխաններ, վաճառականներ. նրանց մեջ անվանի տոհմերից մեկն էր Ջոհրաբյանների տոհմը։ Ահա թե ինչ է ասում պատմագիրը.

«Ջոհրաբյանները թեպետ մեծ ընտանիք չեն, բայց նշանավոր են որպես ուսումնականներ։ Ջուղայի երկու դպրոցի ուսուցիչները երկու եղբայրներ են՝ Հովհաննես և Կարապետ-պարոն Մկրտիչ Ջոհրաբյանի որդիները։ Նրանց մյուս եղբայրը՝ Մինասը ինքնուրույն կերպով, առանց օրինավոր ուսուցչի սովորեց նկարչություն, ետ չմնալով Պարսկաստանի նկարիչներից* ։

Այնուհետև պատմագրի մոտ գտնում ենք տվյալներ, թե Ջոհրաբյանները երբ են ապրել ու աշխատել Ջուղայում։

«Պարոն Հովհաննես Մ. Ջոհրաբյանը ապրել է Մադրաս քաղաքում Սամյանների տանը և համաձայն նրանց խնդրանքի, նրանց բավարարելու համար, 1839 թվականին եկել է Ջուղա և 1840 թվականին նորից բաց է արել Սամյանների Ամենափրկչի դպրոցը Հակոբջանյանների Ս. Ստեփանոսի եկեղեցու գավիթում, ինքն էլ լինելով նրա

* Հ. Տեր-Հովհանյանց, Պատմություն Նոր Ջուղայու, հատ. Ա, էջ 154։

առաջին ուսուցիչը։ ...Ութսունի չափ աշակերտներ, որոնց դասավորելով ըստ դասարանների, որպես ստորին դասարանների դասատուներ հանձն են առել պարոն Կարապետ Ջոհրաբյանը և ուրիշները... Այդ դպրոցներից մեկը բացվել է սուրբ Ստեփաննոսի եկեղեցու գավթում, որտեղ նախապես Ամենափրկչի դպրոցն է եղել, իսկ մյուսը՝ սուրբ Մինասի եկեղեցու գավթում։ Առաջինի ուսուցիչը եղել է պարոն Հովհաննես Մ. Ջոհրաբյանը, երկրորդի ուսուցիչը՝ պարոն Կարապետ Մ. Ջոհրաբյանը՝ նրա եղբայրը»*։ Վերոհիշյալ Հովհաննես և Կարապետ Ջոհրաբյանները եղբայրներն են նկարիչ Մինասի, որի մասին գրում է Հ. Տեր Հովնանյանցը իր պատմության Ա. հատորում և որից տեղեկություն է քաղել Գ. Լևոնյանը։ Այսպիսով, Ջոհրաբյանները, ինչպես նաև սրանց եղբայր նկարիչ Մինաս Ջոհրաբյանը, ապրել են 19-րդ դարում և աշխատել Ջուղայում 1839—40-ական թվականներին։

Ինչ վերաբերում է 17-րդ դարում ապրած Մինասի Վելիջանյան ազգանունին, որը հաստատում է Արամ Երեմյանը, թեպետ մասամբ վիճելի է, բայց ավելի հավանական է թվում, քանի որ համընկնում է նրա թե՛ պապի, թե՛ որդու անունների հետ։

Ըստ Տեր-Հովնանյանցի, խոջա Վելիջանյանների տոհմը 17-րդ դարում Ջուղայի ամենաանվանի առևտրական տոհմերից մեկն է եղել։ «Վելիջանը գաղթել է Հայաստանից, դառնալով խոջա Պետրոսյանների ազգատոհմի նահապետը։ Նրանից ծնվել է խոջա Պետրոսը, որը թե՛ ունեցվածքի մեծությամբ և թե՛ հոգու ջերմեռանդությամբ հանդիսանալով ավելի առաջադեմ, յուր եկամուտով կառուցել է Բեթղեհեմի հսկայաշեն եկեղեցին, որը ժողովուրդը անվանում է Մեյդանի ժամ (հրապարակի եկեղեցի-Ե. Մ.)։ Խոջա Պետրոսն ունեցել է չորս որդի՝ Պողոս, Մինաս, Հովհաննես և Ղու-

* Հ. Տեր-Հովհանյանց, Պատմություն Նոր Ջուղայու, հատ. Բ, էջ 257—258։

կաս»*։ Ահա այս Խոջա Պետրոսի չորս որդիներից Մինասն է համարվում այն մեծահամբավ նկարիչը, որի մասին այնքան մեծարանքով խոսում է Առաքել Դավրիժեցին։ Արամ Երեմյանի ենթադրությունը այն մասին, որ Մինասը հանդիսանում է Ջուղայի մեծանուն վաճառական Խոջա Պետրոսի որդին, հաստատվում է Ջուղայում պահպանված մի արձանագրությամբ։ Փորագրված ոսկեզօծ արձանագրությունը, որն անձամբ տեսել է և գրի առել Արամ Երեմյանը, գտնվում է Ջուղայում, Խոջա Պետրոսենց ապարանքի նկարազարդ սենյակում։ Բովանդակությունից երևում է, որ դա այն սովորական, հաճախակի հանդիպող արձանագրություններից է, որպիսիք հանդիպում են ձեռագրերում, պալատների և եկեղեցիների պատերին, գրված ի հիշատակ որևէ անվանի մարդու, նկարչի կամ վարպետի գործունեության։ Հիշյալ արձանագրությունը թողել է Մինասի որդին՝ Մաթևոսը։ Որ Մինասը որդիներ ունեցել է, այդ մասին վկայում է Առաքել Դավրիժեցին, երբ իր աշխատության քսանիններորդ գլուխն ավարտելուց հետո հետևյալ ձոնն է հղում Մինասին.

«Եվ բազմաթիվ տարբեր արվեստների մեջ սրան էր հմուտ, որի հիշատակին արժանի համարելով գրեցինք, որպեսզի տեր Աստվածը քրիստոնեության հաստատուն հավատով և անփորձ կյանքով իր զավակներով երկար օրեր պահպանի նրան. ամեն»**։

Եվ քանի որ այդ արձանագրությունը գտնըվում է պատկերների տակ, ապա, թերևս համոզիչ լինի Ա. Երեմյանի ենթադրությունը այն մասին, որ արձանագրության հեղինակ Մաթևոսը նույնպես եղել է նկարիչ։

«... Մեղավոր Մաթևոսի ձեռքով, որը որդին է պարոն Մինասի։ Հիշեցեք Մաթևոսին և իր ծնողներին, և իր հեզահոգի ու ողորմած պապին—Խոջա Պետրոսին»***։

* Հ. Տէր-Յովհանեանց, Պատմութիւն Նոր Ջուղայու, հատ. Ա, էջ 128։

** Ա. Դավրիժեցի, էջ 413։

*** «Անահիտ», № 5—6, Փարիզ, 1937 թ.։

Այսպիսով, եթե արձանագրության մեջ հիշատակված Մինաս անունը լոկ զուգադիպում չէ Խոջա Պետրոսի որդու անվան հետ, ուրեմն կարելի կլինի համոզվել, որ դա հենց ինքը նկարիչ Մինասն է։ Մասամբ կասկածի տեղի է տալիս այն, որ արձանագրության հեղինակ Մաթևոսը՝ Խոջա Պետրոսի թոռը, կարող էր նկարիչ չլինել, այլ պարզապես հանձնարարած լինել որևէ վարպետի այդ արձանագրությունը փորագրելու պատի վրա։ Ցավոք սրտի, արձանագրության մանրամասները հայտնի չեն։ Այնուամենայնիվ, Խոջա Պետրոսի ապարանքի արձանագրությունը շատ բանով համոզում է, որ Մինասի ազգանունը Վելիջանյան լինի, այսինքն՝ որ Մինասը Ջուղայեցու մեծանուն Խոջա Պետրոսի որդին լինի։ Սակայն այս դեպքում ազգանունը ոչինչ չի փոխում, և Մինասը մնում է որպես 17-րդ դարի ամենաանվանի հայ նկարիչը։

Դիմենք Առաքել Դավրիժեցու տեղեկություններին։ Դավրիժեցին վկայում է, որ «վարպետ Մինաս էր ի ցեղէն Ջուղայեցվոց»*։ Պետք է ենթադրել, որ Մինասը Հին Ջուղայից գաղթեցված հայերից է, բնակություն հաստատած Սպահանում։ Ցավոք սրտի, պատմագրի մոտ չկան այնպիսի կարևոր տեղեկություններ, որոնք վերաբերեին Մինասի ծննդյան թվին, նրա ընտանեկան դրությանը, նրա ծագմանը։ Այստեղ էլ կասկած է առաջանում, թե արդյո՞ք պատմագիրը չէր հիշատակի Մինասի ազգանունը, եթե նա պատկաներ Վելիջանյանների տոհմին և նույնիսկ լիներ Խոջա Պետրոսի որդին, մանավանդ, որ Խոջա Պետրոսին նա պատկառանքով է հիշում, անվանելով նրան «քրիստոսասեր մեծ պարոն Ջուղայեցի Խոջա Պետրոս»**։ Մինչդեռ Մինասը նրա մոտ հիշատակվում է միայն որպես վարպետ-նկարիչ։

* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 409։

** Նույնը, էջ 352։

Ա. Դավրիժեցու մոտ կան կենսագրական արժեքավոր տվյալներ Մինասի գեղարվեստական կրթության և գործունեության մասին։

«Այս վարպետ Մինասը ձեռք է բերել պատկերահանության և ծաղկարարության արվեստը, երեխա ժամանակ գնալով Հալեբ[1], որտեղ գտնվել է ոմն նկարիչ վարպետ, ազգությամբ ֆրանկ (եվրոպացի— Ե. Մ.). աշակերտել է ֆրանկ վարպետին, սովորել է նրանից, սովորելուց հետո դարձել է ինքնագլուխ, եկել է Սպահան քաղաքը, բնակվել իր տանը, ջուղայեցիների շրջապատում, զբաղվելով նկարչությամբ»*։

Այսպիսով, հայտնի է դառնում, որ Մինասը նկարչություն սովորել է Հալեպում, ոմն եվրոպացի նկարչի մոտ։ Նրա Հալեպ գտնվելը տարօրինակ չէ, որովհետև ջուղայեցի հայ վաճառականները առևտրական սերտ հարաբերությունների մեջ էին հարևան երկրների հետ։ Հավանաբար, Մինասը նույնպես վաճառականների հետ մեկնել է Հալեպ և այնտեղ առիթ ունեցել ուսանելու ինչ-որ եվրոպացու մոտ։ Հալեպում գտնրվելու և եվրոպացի նկարչի մոտ սովորելու փաստը լուսաբանում է, թե ինչու Մինասի ստեղծագործությունն իր վրա կրում է եվրոպական արվեստի ազդեցության կնիքը։

Մինասի՝ արտասահմանում գտնվելու և նրա գործունեության մասին ուրիշ ոչ մի տեղեկություն չկա։ Այնուհետև պատմագիրը նրան տեղափոխում է Ջուղա և ցույց տալիս կատարյալ վարպետության հասած, ստեղծագործությամբ զբաղվելիս։ Այդ մասին Դավրիժեցու հաղորդած տեղեկությունները ընդհանուր պատկերություն են տալիս Մինասի տաղանդի բազմակողմանիության և նրա բազմաշխատ գործունեության մասին։ Պատմագրի նկարագրությամբ Մինասը և՛ դիմանկարիչ էր, և՛ գրքի ձևավորող, և՛ որմնանկարիչ. նա նկարում էր և՛ յուղաներկերով և՛ տեմպերայով, կտավի, տախտակի, պղնձի և պատի վրա, «... Միևնույն է, թե նկարելու լիներ ձեթով կամ առանց ձեթի, թղթի կամ կտավի վրա, տախտակի կամ պղնձի վրա, պատի վրա, ինչ կերպ որ պետք լիներ կարողանում էր։ Նա պատկերազարդում էր և գրքեր, ինչ գիրք որ պատահեր, ծաղկազարդում էր ոսկով և լաջվարդով, որովհետև ամեն մի մասնավոր արվեստ, որին նա հետևում էր, բոլորն էլ անթերի գիտեր»*։

Թերևս, տաղանդավոր նկարչի բազմակողմանիությունն է թելադրում նրա ժամանակակիցներին այդպես բարձր գնահատելու նրա արվեստը, ամենուրեք նրան հրավիրելով պատկերազարդելու ապարանքներ, եկեղեցիներ, տներ։

«Եվ որովհետև խիստ հմուտ էր արվեստի վայելչակերտ, գեղեցկատիպ, չքնաղատես հորինվածքին, Ջուղայեցի մեծամեծները նրան տանում էին նախշելու և պատկերազարդելու իրենց ապարանքներն ու տները»**։

Թե ինչպես է ընթացել Մինասի գեղարվեստական գործունեությունը Սպահանում, ինչպես հայերի, այնպես էլ պարսիկների շրջանում, մի դեպքի նկարագրությամբ ցույց է տալիս Ա. Դավրիժեցին։ Սպահանում շատերն էին Մինասին հրավիրում իրենց ապարանքներն ու տները նկարազարդելու։ Հայտնի է, որ ջուղայեցի մեծանուն խոջա Սարֆրազը նույնպես նկարչին հանձնարարում է նկարազարդելու իր ապարանքի սենյակները։ Երբ դեռ Մինասն աշխատում էր ապարանքի նկարազարդման վրա, այդ միջոցին խոջա Սարֆրազի տուն հյուր է գալիս պարսից Շահսեֆի թագավորը։ Նկատելով պատերի գեղեցիկ ծաղիկներն ու պատկերները, արքան հետաքրքրվում է նկարիչ վարպետի անձնավորությամբ։ Սարֆրազը պատասխանում է, թե նա տեղացի է, հայ ազգից և որ ներկայումս աշխատում է տան

* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 409—410։

* Նույնը, էջ 413։

** Նույնը, էջ 410։

սենյակներից մեկում։ Թագավորը հրամայում է կանչել նկարչին, հարց ու փորձով իմանում է նրա ով լինելը, ապա հրամայում իր ներկայությամբ նկարել իրեն ուղեկցած խաներից մեկին՝ Ջրաղ խանին, որը չափից ավելի տգեղ էր։ Խանը զգալով, որ իր դիմանկարը նկարվում էր զվարճասիրության համար, աշխատում է թեքել գլուխը, ծամռել աչքերը, բերանը, այլայլել կերպարանքը, շուռ ու մուռ գալ մի կողմից մյուսը, որպեսզի իր պատկերը նման չլինի իրեն։ Բայց Մինասը թագավորի հրամանով նույն միջոցին, տեղում, ուրախության պահին նկարում է Ջրաղ խանի դիմանկարը այնպիսի նմանությամբ, որ հանդեսին ներկա եղող բոլոր հյուրերը թագավորի հետ միասին մեծ հիացմամբ զարմանում են, փառաբանելով աստծուն, որ նա այդպիսի շնորհք էր պարգևել մարդկանց։ Այդ օրվանից թագավորն ու նախարարները նրան ձեռքից բաց չեն թողնում և միշտ պահում են իրենց մոտ, իրենց տները նկարազարդելու համար*։

Դավրիժեցու այս նկարագրությունից ակնհայտ է դառնում, որ Մինասն իր ժամանակակից նկարիչների մեջ գերակշիռ դեր է ունեցել։

Այլապես ինչո՞վ բացատրել պալատականների զարմանքը Մինասի կարողությունների առթիվ, քանի որ պալատում աշխատում էին լավագույն պարսիկ նկարիչները, և շահն ու պալատականները, ավելի մոտիկից, քան մեր պատմագիրը, ծանոթ էին իրանական արվեստի լավագույն նվաճումներին։

Մինասի տաղանդի առավելությունը ցույց տվող ուրիշ պերճախոս ապացույցներ էլ կան, որոնք փարատում են ամեն կասկած։ Նորից դիմենք պատմագրին։ Դավրիժեցին նկարագրում է ևս մի դեպք, կապված Մինասի հետ։ Նա գրում է, որ Շահսեֆիի թագավորության տարիներին, երբ Ռուսաստանում թագավորում էր Միխայիլ Ֆեոդորովիչ Ռոմանովը, ռուսական թագավորը, բարեկամական շարժառիթներով, ի նշան խաղաղության, նվերներ է ուղարկել Շահսեֆի թագավորին։ Ի թիվս այլ նվերների, ռուսական կայսրը ուղարկել է նաև մի բազե, որն անձամբ ներկայացրել է մի ռուս սպասավոր։ Երիտասարդ, բարեկազմ, գեղեցիկ երիտասարդն ու թռչունը այնքան հրապուրում են շահին, որ նա կամենում է նրանց պատկերն ունենալ։ Նա հրամայում է նաղաշ* Մահմադ բեկին նկարել բազեին և նրան բռնող սպասավորին այնպես, ինչպես կան։ Այս նաղաշ բեկը, որն ազգությամբ պարսիկ էր և բոլոր նկարիչների մեջ գլխավորը, անվանի ամբողջ Իրանում, որը միայն պալատում և մեծամեծ իշխանների համար էր գործ կատարում, բազմաթիվ օրեր նկարում է, բայց ոչ ըստ որակի, ոչ էլ ըստ մարմնի համաչափությունների նման չի լինում։ Ապա արքան հրամայում է Մինասին՝ նկարել բազեն և նրան կրող սպասավորին։ Եվ նա, շնորհիվ իր աստվածատուր շնորհքի, մի քանի օրում նկարում է նրանց և «այնքան համեմատ՝ որ թագավորն ինքն և ամենայն նախարարքն յուր անպատմելի հիացմամբ սքանչացյալք՝ զարմացյալք կային ի վերա նորա»**։ Եվ որովհետև արքան շատ է հավանում Մինասի աշխատանքը, հրամայում է որպես պարգև նրան տալ տասներկու թուման և ոտից գլուխ նոր շորեր. բացի դրանից, շահը հրամայում է նրա անունը գրել արքայական զինվորների ցուցակում, որպեսզի մյուս զինվորների նման, տարեցտարի արքունական գանձարանից ռոճիկ ստանար։ Բայց Մինասը, որպես քրիստոնյա, հրաժարվում է զինվորական անունից և պատիվներից, ինչպես նաև այլազգիների մերձակայությունից և տուն գալով շարունակում է զբաղվել իր արվեստով***։

* Ա. Դավրիժեցի, էջ 410—411։

* Նաղաշ նշանակում է նկարիչ։

** Ա. Դավրիժեցի, էջ 411—412։

*** Նույնը, էջ 412։

Նաղաշ Մահմադ բեկը, որի մասին պատմագիրն ակնարկում է, հանդիսանում է 17-րդ դարի իրանական նկարչության ամենաառաջավոր ներկայացուցիչը, Մոհամմեդ Զաման անունով։ Նա եղել է Հռոմում, կատարելագործվել նկարչության մեջ, վերադարձել Իրան և այնտեղ մեծ համբավ ձեռք բերելով աշխատել շահի մոտ որպես պալատական նկարիչ։ Ինչպես երևում է նրա գործերից, նա ենթակա է եղել իտալական արվեստի ազդեցությանը և իր որոշ գործերում գրեթե կորցրել է ազգային ոճի սրությունը։ Նա աշխատել է նաև Հնդկաստանում։ Զբաղվել է որմնանկարչությամբ, գրքի պատկերազարդումով, կամերային-կենցաղային և դիմանկարային ժանրով։ Հավանաբար հենց նրա հետ է մրցել Մինասը, առաջնություն շահելով հիշատակված բաղնի և սպասավորի պատկերը նկարելով։

Ա. Դավրիժեցու նկարագրությամբ հայտնի դարձավ, որ Մինասը հմուտ դիմանկարիչ է եղել. դիմանկարչական նրա կարողությունների մասին պատմագիրը առավել պերճախոս տվյալներ է հաղորդում։ Նախ հայտնի է դառնում, որ Մինասը շնորհիվ «առավել չքնաղ և նմանագիր պատկերահանության» ունեցել է աշակերտներ, որոնցից ոչ մեկը, սակայն, չի կարողացել հավասարվել նրան, որովհետև նա «ուներ բնական շնորհք, մտքի զարգացում, և կարողանում էր ամեն տեսակ իրեր՝ լինեին դրանք բույսեր, ծառեր, անասուններ, գազաններ, թռչուններ և մարդիկ, իրենց հատկությամբ ու պայմաններում, ճշտորեն պատկերացնել իր մտքում, ապա նկարել։ Նույնը և մարդկանց, ինչ ազգից որ լինեին՝ պարսիկ, հայ, եբրայեցի, հնդկացի, եվրոպացի, ռուս, վրացի, բոլորին, որ ազգից որ լինեին, նկարում էր հար և նման։ Սակայն միայն նմանողությունը չէր հետապնդում Մինասը։ Նա վերարտադրում էր նաև մարդկային կրքերի ներգործությունը՝ ծիծաղի, բարկության, գթության, հարբեցության, ուրախության, պատերազմի բռնվելիս և հոգեկան բազմազան վիճակներում։ Նա նկարում էր մարդկանց նաև հիշողությամբ, որոնց առիթ էր ունեցել կենդանի ժամանակ տեսնել. ըստ որում, մարդկային կերպարանքը նկարում էր նման և՛ գույնով, և՛ ըստ հասակի բազմազանության, որով զոկվում էին միմյանցից՝ 10-ամյա, 20-ամյա, 30-ամյա և 40-ամյա մարդիկ*»։

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ Մինասը ոչ միայն կարողացել է մարդկային մարմինը կերպավորել գրագետ ձևով, ոչ միայն կարողացել է մարդկային տիպերը սուր նմանողությամբ պատկերել, այլև այդ դեմքերին տալ հոգեբանական արտահայտչականություն։

Պատմագրի տված տեղեկության մեջ ակնհայտ է և մի փաստ՝ Մինասը նաև բազմաժանր նկարիչ է եղել։ Նրա ստեղծագործության բովանդակությունը գերազանցապես աշխարհիկ է։ Պարզվում է, որ նա ոչ միայն դիմանկարիչ է եղել, այլև կենցաղանկարիչ, մարտանկարիչ, հետևապես՝ գործ ունենալով նաև բնանկարի հետ։ Պատմագրի նկարագրությունն այն մասին, որ նա նկարում էր «մարդկանց նաև այնպիսի կըրքերի մեջ կամ այնպիսի ներգործությամբ, ինչպիսիք մարդ ունենում էր՝ թե՛ ծիծաղելիս, թե՛ բարկանալիս, թե՛ տրտմության, թե՛ հարբեցության, թե՛ հորանջելու, թե՛ ուրախության, թե՛ կռվի պահին կամ որևէ այլ վիճակում, մարդու կերպարանքը նկարելիս, ինչ ազգի էլ որ պատկաներ, լիովին հար և նման էր նկարում»**։ Նա նկարել է նաև թեմատիկ պատկերներ։ Դրա ապացույցը մեզ հասած ստեղծագործություններն են։

Այսպիսով, Մինասի նշանակությունը հայկական արվեստի համար դառնում է ավելի մեծ, քանի որ ըստ պատմական տվյալների նա է հանդիսանում նորագույն շրջանի հայ աշխարհիկ արվեստի հիմնա-

---

* Ա. Դավրիժեցի, էջ 412—413։

** Նույնը, էջ 412։

դիրը և առաջին հայ կենցաղանկարիչը։ Պատմագրի հավաստիացումները Մինասի տաղանդի մասին միանգամայն հաստատ են. նա եղել է տաղանդավոր և բազմակողմանի ոչ միայն արվեստի տարբեր ժանրերում, որի մասին արդեն ասվել է, այլև բազմաթիվ ուրիշ գիտելիքների մեջ, ինչպես օրինակ, բժշկության, կարողանալով նույնիսկ դեղեր պատրաստել և բժշկել մարդկանց։

«Նա հմուտ էր և բժշկական արվեստի մեջ՝ մարդկային ներհակ կրքերի և հիվանդությունների բուժման, դեղորայքի բնույթին և դրանց կազմելուն, առավել ևս սպեղանիներ պատրաստելու և վերքեր բժշկելու մեջ։ Նա նաև հմուտ էր բազմազան այլ արվեստների մեջ, որի հիշատակին արժանի համարեցինք գրել»*։

Մինասի ստեղծագործություններից քիչ նմուշներ են հասել մեզ, որովհետև ժամանակի ընթացքում դրանք անհետացել են Ջուղայի հարուստների տների ավերման հետ մեկտեղ։ Ըստ նկարագրության այժմ Ջուղայում կան մնացած առանձին նմուշներ, բեկորներ, որոնք վերագրվում են Մինասին։ Դրանց մեջ կան որմնանկարներ, զարդանկարներ, սրբապատկերներ։

Մինասին վերագրվող ամենահավաստի գործերը համարվում են նրանք, որոնք հիշատակվում են Ա. Դավրիժեցու կողմից. դրանցից են՝ «Ջրաղ խանի դիմանկարը», «Բազեն և ռուս բազեակիր սպասավորը»։ Սրանք, ցավոք սրտի, չեն հասել մեզ, այլ հայտնի են միայն պատմագրի հիշատակությամբ։ Մյուսը՝ խոջա Սարֆրազի ապարանքի որմնանկարներն են, որոնց մասին նույնպես գրում է Դավրիժեցին այնպիսի նկարագրությամբ, որ կարծես ականատես եղած լինի։ Ա. Երեմյանի նկարագրությամբ այժմ այդ ապարանքը ավերակ է, և Մինասի որմնանկարներից ոչինչ չի պահպանվել։

Նկատի ունենալով Ա. Դավրիժեցու հիշատակությունն այն մասին, որ և՛ շահը, և՛ Սպահանի մեծանուն մարդիկ՝ թե՛ հայ, թե՛ պարսիկ, տեսնելով Մինասի շնորհքը, նրան հրավիրում էին իրենց տները նկարազարդելու, պետք է ենթադրել, որ գոնե հայ վաճառականների տները նկարազարդել է Մինասն իր աշակերտների օգնությամբ։ Դրանցից հատկապես պետք է հիշատակել խոջա Պետրոս Վելիջանյանի ապարանքի որմնանկարները, որոնք անձամբ ուսումնասիրել է Ա. Երեմյանը և հաստատում է այս տեսակետը։ Պալատի որմնանկարների մասին պատկերացում են տալիս մի քանի նմուշ, որոնց լուսանկարները տեղավորված են «Անահիտ» ամսագրում (1937 թ. № 5—6)։

Դրանք իրենցից ներկայացնում են զարդանկարների և պատկերների կապակցված, ճարտարապետական ձևերին համարեցված որմնանկարներ, որոնցով համատարած ծածկված են պատերի մակերեսները։ Պալատի ներսի ճարտարապետական ձևավորումը կատարված է իրանական ճարտարապետության ոճով։ Զարդանկարների մոտիվը նույնպես վերցված է իրանական որմնանկարչությունից ու մանրանկարչությունից։ Ըստ երևույթին, այդ ազդեցությունները պատահական չեն։ Հայ խոջաները հաճախ էին իրենց ապարանքներում ընդունում Իրանի շահին և մեծանուն մարդկանց, դրա համար էլ աշխատում էին իրենց կենցաղով նմանվել Իրանի մեծատուններին, արժանանալու համար շահի բարյացակամ ուշադրության։

Հիշյալ պալատի զարդանկարների մեջ, կամարների վերև, կամարաձև կոմպոզիցիոն լուծումով նկարված են պատկերներ՝ «Արևելյան բնանկար», «Որսորդական աշխարհ», «Պատերազմ» և այլ թեմաներով։ Դրանք, ըստ իրենց նշանակության, ծառայում են որպես դեկորային զարդանկարներ։ «Արևելյան բնանկարը» իրենից ներկայացնում է պանորամային պեյզաժ տեսարան։ Նկարը չունի կոնկրետ սյուժե. նկարիչն իրեն ազատ է զգացել թեմա ընտրելիս, բնության ֆոնի վրա պատկերելով մեկը

* Ա. Դավրիժեցի, էջ 413։

մյուսից անկախ տարբեր գործողություններ։ Ծառերի, թփերի ընդհանուր ֆոնի վրա կարելի է գտնել մարդկանց և կենդանիների բազմաթիվ կերպարանքներ. մի տեղ պատկերված է պարսիկ իշխան՝ սպասավորի ուղեկցությամբ ձիով գնալիս. նրա դիմաց պատկերված է եվրոպական ճարտարապետության ոճով կառուցված բազմահարկ մի շենք. մի ուրիշ հատվածում կարելի է տեսնել պարսիկ իշխանին արագընթաց ձիու վրա, ըստ երևույթին, թռչնորս կատարելիս. մեկ ուրիշ դեպքում՝ հետիոտն որսորդ իր շան հետ. Նրա շուրջը կարծես որսորդից հետապնդված այս ու այն կողմն են փախչում այծյամները. պատկերի գագաթի մասում առյուծն է հարձակվել եղջերուի վրա և հոշոտում է։ Տարբեր մասերում նկարված են կանայք, աղջիկներ, կենդանիներ, կապիկներ, այծյամներ, թռչուններ... Այս ամենը թեպետ գործողությամբ իրարից անջատ են, բայց կապակցված են կոմպոզիցիոն միասնությամբ։ Պատկերն իրենից ներկայացնում է երևակայությամբ ստեղծված բնության տեսարան, որն իր տեսքով գորգ-գոբելենի տպավորություն է թողնում։

Ասվեց, որ Մինասի արվեստի վրա նկատվում է եվրոպական արվեստի ազդեցությունը։ Սակայն այդ բարերար ազդեցությունը չի սահմանափակել նկարչի ստեղծագործական կարողությունները։ Մինասը մնացել է հարազատ արևելյան նկարչության ոճին։ Ըստ որում, նշված նկարում չեն պահպանված եվրոպական հեռանկարչության կանոնները։ Թվում է թե այդ ամբողջ տեսարանը դիտված է վերևից։ Նա ավելի շատ պահպանել է իրանական մանրանկարչության մեջ կիրառված առարկաների տեղաբաշխման սկզբունքները։

«Որսորդական աշխարհը» նկարված է նույնանման կոմպոզիցիոն լուծումով, ինչպիսին նախորդ գործում «Արևելյան բնանկարը»։ Դա նույնպես տեղավորված է կամարի վերև, շրջագծված նույնպիսի զարդանկարներով։ Ըստ երևույթին, զարդանկարները ռիթմիկ հաջորդականությամբ կրկնվել են պալատի համանման մասերում։ Եվ, թերևս, նկարազարդման ոճի պահպանման նկատառումով է, որ նկարիչը կրկնել է և՛ զարդանկարները, և՛ նույնիսկ պատկերների կոմպոզիցիան։ «Որսորդական աշխարհը» նկարում շատ ընդհանուր գծեր կան, որոնք գրեթե հար և նման են «Արևելյան բնանկարին»։ Նույն պեյզաժի ֆոնը այստեղ ևս մնում է որպես ընդհանուր ֆոն տեղի ունեցող գործողության համար. Նույնանման հեծյալներ և այծյամներ կան նաև այս նկարում։ Տարբերությունը միայն այն է, որ հեծյալները գտնվում են որս անողի գործողության մեջ։ Նրանք հետապնդում են այծյամներին, այծյամները փախուստի են դիմել, ոստոստելով դես ու դեն։ Գործողությունը թվում է բնական և այդ ֆոնի հետ ավելի կապակցված, քան նախորդը։ Կատարման եղանակի մեջ չկա տարբերություն։

Այս երկու պատկերները վկայում են Մինասի սուր դիտողականության մասին, որն զգացվում է հատկապես կենդանիների կերպարանքների մշակման մեջ։ Թե՛ մեկ, թե՛ մյուս նկարների կոլորիտը կապույտ է, ներդաշնակելով զարդանկարների կապույտ երանգին։

Հետևյալ պատկերը, նույնպես աշխարհիկ թեմայով, կոչվում է «Պատերազմ»։ Ինչպես գրում է Ա. Երեմյանը, անուշադրության մատնվելու հետևանքով, ինչպես նախորդ նկարները, այնպես էլ սա, ժամանակի ընթացքում ենթարկվել է ավերման. Հատկապես վերջինը մաշվել, գունաթափվել և աղավաղվել է, կորցնելով իր նախկին թարմությունն ու գեղեցկությունը։ Սակայն, անգամ այդ վիճակում, այդ կոմպոզիցիան պատկերացում է տալիս նկարչի հմտության մասին, պատերազմական պայմաններում մարդկային բնավորությունները, կրքերը արտահայտելու, նիզակավորներին պատկերելու բարդ շարժումներով, ֆիզիկական լարված վիճակում, մեկը մյուսի վրա հարձակվելու և դիմադրելու գազազած դրության

մեջ, մահու և կենաց մարտ մղելիս։ Պակաս արտահայտիչ չեն նաև ձիերը՝ փոթորկոտ վազքի պահին, գեղեցիկ շարժումներով։ Դժվար է առանց բնագրի ասել, արդյոք, այսուժեն կապվա՞ծ է որևէ կոնկրետ պատմական դրվագի հետ, թե այն պարզապես ինքնաստեղծ գործ է։ Սակայն պատկերում գործող անձինք վերցված են ժամանակակից կյանքից, արևելյան դիմագծերով, սև, արտահայտիչ, բոցավառվող աչքերով։ Ինչպես վկայում է ականատեսը, պատկերի գունային շարքը կազմում են մուգ կարմիրն ու մուգ դեղինը։

Այսպիսով, խոջա Պետրոսի ապարանքի որմնանկարները, որոնք վերագրվում են Մինասին և կատարվել են, հավանաբար, 1640—50-ական թվականներին, ցույց են տալիս, որ, իրոք, 17-րդ դարի իրանական նկարիչների շրջանում նա հանդիսացել է առաջատարը և լավագույնը։ Բացի այն հանգամանքից, որ հայ խոջաները իրենց ապարանքների նկարազարդման աշխատանքները հանձնարարելու էին անպայման հայ անվանի նկարչին և ոչ թե պարսիկի, կա և մի այլ ապացույց, որ հիշյալ նկարները հայ նկարչի ձեռքով են կատարված. դա այն է, որ դրանք ոճական հատկանիշներով տարբերվում են իրանական արվեստից։ 17-րդ դարի իրանական նկարչությունը հարթապատկերային է, ուրվագծային, ոչ պլաստիկ, մարդկային մարմինների սահմանափակ շարժումներով, անկենդան։ Խոջա Պետրոսի ապարանքի նկարները, դրան հակառակ, ծավալային են, մշակված ղանգվածներով, գեղանկարչորեն ճկուն ձևերով, կենդանի և աշխույժ շարժումներով։ Դրանցում ակնհայտ են նկարչի ստեղծագործական անհատականությունն ու ինքնատիպությունը։ Բընորոշն այն է, որ Մինասը կարողացել է ներդաշնակել իր արվեստում եվրոպական և արևելյան արվեստների դրական կողմերը և ստեղծել նոր որակ։

Մինասի աշխարհիկ թեմայով գործերին են վերագրվում նաև Սպահանի Սարդուարի պալատի նկարները, որոնց մասին խոսում է ֆրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենը, Սուլեյմանի ամառանոցի զարդանկարները, որոնցից է «Շահ Աբբաս Երկրորդը և սիրուհին» ինչպես նաև բնության տեսարաններ։ Վերջինների մասին ենթադրում է Ա. Երեմյանը։ Նրա իսկ վկայությամբ, Մինասին են վերագրվում Ջուղայի Ամենափրկչյան վանքի մատենադարան-թանգարանում եղած մի քանի գործեր. «Տիրամայրը և հինգ հրեշտակների գլուխներ» մի շրջանակի մեջ տեղավորված 6 փոքր նկարներ՝ նկարված կաշվի վրա։ «Հիսուսը խաչված», որի գլուխը և բազուկների վերի մասը ծածկված է փշե պսակով, նկարված է փայտի վրա։ «Տիրամայրը՝» գլուխը ծածկված կապույտ քողով, հագած կարմիր զգեստ, որի եզրերը զարդարված են ոսկյա ասեղնագործով, նկարված է թիթեղի վրա։ «Մանուկ Հիսուս, Տիրամայր, երեք հովիվներ և մի կին», մի շրջանակի մեջ տեղավորված 6 փոքր նկարներ են՝ նկարված կաշվի վրա։

Հիշյալ մեջբերումը կատարվում է Ա. Երեմյանի հոդվածից*։ Հնարավոր չի եղել անձամբ տեսնել ոչ բնագիրը, ոչ էլ լուսանկարները։ Երեմյանը նույնպես հենվում է Ջուղայում տարածված այն կարծիքի վրա, որ դրանք համարվում են Մինասի գործերը։ Իմ կարծիքով այդ ենթադրության կողմնակիցները հիմք ունեն պնդելու իրենց տեսակետը հետևյալ նկատառումներով։

Առաքել Դավրիժեցու վկայությամբ Սպահանում 17-րդ դարի կեսերին ապրել ու ստեղծագործել են երկու նկարիչ՝ Մինաս Ջուղայեցին և Հակոբջանը։ Վերջինի մասին նա ոչ մի տեղեկություն չի տալիս, բացի անունը հիշատակելուց, իսկ Մինասի մասին հանգամանորեն խոսում է, վկայելով, որ նա նկարել է թե՛ խոջաների տներում, թե՛ եկեղեցիներում և թե՛ պարսիկ մեծանունների ապարանքներում։ Բոլոր դեպքերում, հայկական եկեղեցիների համար պարսիկ նկարիչները սրբապատկերներ չէին նկարի, քանի

* «Անահիտ», Փարիզ, 1937 թ., № 5—6։

որ կային հայ նկարիչներ։ Մնում է ենթադրել, որ հիշյալ սրբապատկերները նկարել են հայ նկարիչները, որոնցից ավելի մեծ վարպետ՝ ճանաչված, բազմաժանր, բազմաշխատ նկարիչ հանդիսացել է Մինասը։ Նույնիսկ այն նյութերը՝ թիթեղ, փայտ, կաշի, որոնց վրա կատարված են այդ սրբապատկերները, համընկնում են Ա. Դավրիժեցու հաղորդած տեղեկությանը։ Այս և Ջուղայի մյուս եկեղեցիներում գտնվող մյուս սրբապատկերների ոճական, գունային տարբերությունները նույնպես հիմք են տալիս նման եզրակացության։

Իհարկե Մինասի ստեղծագործությունների քանակն այսքան փոքր չէ. արդեն ասվել է, որ նա աշխատել է Սպահանում ոչ թե մեկ կամ երկու պալատի նկարազարդման վրա, այլ շատերի մոտ, շատ պալատներում։

Առաքել Դավրիժեցու հաղորդած տեղեկության համաձայն, 17-րդ դարի կեսերից, Մինասի հետ Սպահանում աշխատել է նաև Հակոբջան անունով մի նկարիչ։ Ա. Երեմյանի տված տեղեկության համաձայն, Նոր Ջուղայի մատենադարան-թանգարանում կան պահված կտավի վրա նկարված երկու նկար, որոնք վերագրվում են նկարիչ Հակոբջանին։ Դրանցից մեկը, ըստ վկայությունների, խոջա Հակոբջան Վելիջանյանն է, Ջուղայի հին տարազով, ծնկաչոք աղոթելիս, գլխարկը և համրիչը առջևը դրած։ Մյուսը՝ խոջա Ոսկան Վելիջանյանն է, նույնպես Ջուղայի հին տարազով, ձեռքին գցած ուրար, ծնրադիր աղոթելիս։

Ինչպիսի՞ք են հիշյալ նկարները, առանց բնագրի հնարավոր չէ դատել։

Նոր Ջուղայում բավական թվով որմնանկարներ կան մնացած, որոնք վերագրվում են 17-րդ դարին. դրանց մի մասը գտնվում է առանձին տներում, որոնք անցյալում եղել են հայ խոջաների ապարանքներ, մի մասն էլ տարբեր եկեղեցիներում։

Ապարանքներից մեկում բավական տանելի վիճակում պահպանված են կենցաղային սյուժեներով նկարներ, որոնք վկայում են 17-րդ դարում կենցաղային նկարների զարգացման աստիճանի մասին։ Այդ ապարանքը գտնվում է Նոր Ջուղայի Դավրեժ թաղում և այժմ պատկանում է ուրիշ մարդու։ Ըստ Ա. Երեմյանի ուսումնասիրության, հայտնի է դարձել, որ այդ ապարանքի առաջին սենյակում պատկերված է մի հայ խոջա, որի աջ կողմում սեղանի վրա բաց վիճակում դրված է մի մատյան հետևյալ արձանագրությամբ. «Հիսուսի ծառա Սուլթան»։ Ենթադրվում է, որ դա հենց ապարանքի տիրոջ դիմանկարն է, որը, նույն դիմանկարի ոճով, տարբեր սենյակներում նկարել է ավել մի քանի այլ կենցաղային պատկերներ և դրանց հետ մեկտեղ նաև զարդանկարներ։ Ա. Երեմյանը բնագրի ուսումնասիրության հիման վրա ենթադրում է, որ «դրանց ոճից, հայերեն տառերից և ժամանակաշրջանից կարելի է հետևցնել, որ դրանք, թերևս, Մինասի ստեղծագործությունները լինեն»*։ Առանց բնագրերի հնարավոր չէ ստույգ եզրակացության հանգել և համոզվել կամ հերքել Ա. Երեմյանի տեսակետը. բնագիրը կարող էր շատ բանով օգնել, համեմատելու դրանց կոլորիտը, նկարելու կերպը և ոճական ու տեխնիկական այլ հատկությունները նկարչի այլ գործերի հետ։ Որ խոջա Սուլթանի ապարանքի որմնանկարները մեկ մարդու նկարածը չեն, դա կարելի է ապացուցել պահպանված նկարների կատարողական հատկություններով, ձևի տարբերությամբ։ Միանգամայն իրավացի է Ա. Երեմյանը այն հարցում, որ այդ ապարանքի նկարները տարբեր ոճով են կատարված և տարբեր որակի են։ Իսկապես որ կարելի է տեսնել և՛ իրանական, և՛ եվրոպական արվեստների ազդեցությունը այդ նկարների վրա։ Ըստ որում, այդ երկու ուղղությունների իրարից տարբերվում են ոչ միայն սյուժեների մեկնաբանումով, այլև պատկերման որակով։ Ակնհայտ է, որ իրանական արվեստի՝ մանրանկարչության և

---

* «Անահիտ», 1939 թ., № 1—2, էջ 24—32։

որմնանկարչության ազդեցությամբ նկարված գործերը պակաս գրագետ միջոցներով են կատարված, քան եվրոպական արվեստի ազդեցությամբ արված գործերը։

Այդ ապարանքի պատկերների շարքը դիտելով կարելի է ծանոթանալ դարի կենցաղի, կուլտուրայի, հայ խոջաների աշխարհայացքի, նրանց ապրելակերպի, նիստ ու կացի, Իրանի պայմաններում նրանց դիրքի, կարողության, փոխհարաբերության, նրանց գեղագիտական ճաշակի, տարազի և այլ հարցերին։

Նոր Ջուղայի հայ խոջաների տների, այդ թվում նաև խոջա Սուլթանի ապարանքի նկարազարդման ոճը ասում է այն մասին, որ հայ խոջաներն իրենց տների նկարազարդման մեջ տեղ են տվել պարսկական զարդանկարին. այդ պատճառով էլ, երբեմն, նրանց պալատների պատերին նկարվել են շահը կամ այլ իշխաններ և նրանց կանայք։ Այդ է պատճառը նաև, որ այդ նկարներում՝ լինի պատկեր կամ զարդանկար, ամենուրեք նկատվում է իրանական մանրանկարչության կամ որմնանկարչության անմիջական ազդեցությունը։ Պատկերների սյուժեները վկայում են հայ խոջաների հարուստ ու անհոգ ապրելակերպի, նրանց վայելչասիրության, Իրանի բարձր խավի կյանքի դրվածքին հարմարվելու ձգտումների մասին։ Դրանց մեջ կարելի է տեսնել խոջա Սուլթանին թերևս, ապարանքի տիրոջ՝ հագած պարսիկ վաճառականի վերնազգեստ, գլխին՝ հնդկական փաթեթ, ինքնագոհ, հանդիսավոր դիրքով կանգնած, կարծես թե ցույց տալու համար իր ազնվական ծագումը և դրամի կարողությամբ այդ փառքին հասած վիճակը։

Բնորոշ է, որ որմնանկարների մեջ մեծ տեղ է տրված ինտիմ բովանդակությամբ կենցաղային պատկերներին։ Չպետք է կասկածել, որ պատկերների թեմաները տրված են պատվիրատուի կողմից և ոչ թե թողնված նկարչի ընտրությանը։ Ինչպես ձեռքի տակ եղած լուսանկարներից երևում է, այդ ապարանքի որմնանկարների լեյտմոտիվը վայելքն է՝ սեր, երաժշտություն, զվարճություն, որոնք բնորոշ են Արևելքի վերնախավին, որոնք հաճախ երգվել են Արևելքի բանաստեղծների կողմից։

Կարելի է ենթադրել, որ խոջա Սուլթանի ապարանքում երբեմն հյուրընկալվել է Շահ Աբբաս Երկրորդը, քանի որ նա պատկերված է այնտեղ։ Պատկերը կոչվում է «Շահ Աբբաս Երկրորդը Նոր Ջուղայում»։ Ըստ երևույթին, դա այն պահին է, երբ շահը այցելության է եկել խոջային և ծալապատիկ նստած երաժշտություն է լսում։ Նա հագած է ծաղկավոր խալաթ, գլխին փաթաթած է մեծ չալմա։ Կողքին, նույնպես ծալապատիկ, նստած է երաժիշտը, քյամանչայի վրա նվագելով շահին զբաղեցնող ինչ-որ մոտիվ։ Երաժշտի ետև կանգնած է նաժիշտը, խոնարհաբար շահին ըմպելիք մատուցելիս։ Ուշագրավն այն է, որ թե՛ երաժիշտը, թե՛ նաժիշտը հագնված են իրանական տարազով։ Շահի դեմքը համեմատաբար թվում է կերպարային և, ըստ երևույթին, որոշ նմանողություն կունենա բնականի հետ. մինչդեռ մյուս երկու անձնավորությունների դեմքերը թվում են մտացածին։ Նկարի կոմպոզիցիան պարզ եռանկյունաձև է, հարմարեցված սրածայր կամարաձև բացվածքին, որի տակ տեղավորված են ֆիգուրաները, նկարված միամիտ անմիջականությամբ և ոչ այնքան վարպետորեն։ Մարմնի մասերի կառուցման մեջ և հատկապես ձեռքերի նկարման մեջ կան աչքի ընկնող սխալներ։ Սակայն, այս թերությամբ մեկտեղ, մոնումենտալ ձևերով կատարված մշակումների օգնությամբ նկարչին հաջողվել է բավական լավ ընդհանրացնել նկարը։ Պատկերի ֆոնը պեյզաժ է. դա թեպետ խաղաղ տրամադրություն է տալիս նկարի բովանդակությանը, բայց դիտվում է ֆիգուրաներից անջատ, որպես պայմանական ֆոն։

Միևնույն նկարչի ձեռքով են նկարված նաև մի քանի այլ պատկերներ՝ «Սիրո հովվերգություն», «Սիրահարների երջանկու-

թյուն», «Երաժշտություն» և ուրիշ գործեր։ Դրանք նույնպես նկարված են սրածայր կամարների բացվածքում և կոմպոզիցիայով նման են իրար։ Պատկերներից յուրաքանչյուրը բաղկացած է երկու ֆիգուրայից՝ մեկը տղամարդ, մյուսը՝ կին։ Չնայած թեմաների տարբերության, հիմնական լեյտմոտիվը սերն է. դրանք Արևելյան հեքիաթների ոգուն համապատասխան սիրատենչ զույգերի հանդիպման դրվագներ են։ «Սիրո հովվերգությունը» ներկայացնում է երիտասարդ զույգի, ծալապատիկ նստած մարգագետնին։ Աղջիկը աջ ձեռքով բռնել է գինու թասը՝ պատրաստ ըմպելու, իսկ ձախ ձեռքով վերցնում է երիտասարդի մեկնած տանձը. նրանց առջև, ափսեների մեջ, դրված են կտրված ձմերուկ, տանձ, դեղձ, վարունգ, նուռ։

«Սիրահարվածների երջանկությունը» նույնպես պատկերում է երիտասարդ զույգի, նստած իրար կողքի, մարգագետնին։ Երիտասարդը աջ ձեռքը դրել է աղջկա կրծքին, իսկ ձախը՝ ուսին, գլուխը խոնարհելով դեպի նա։ Աղջիկը աջ ձեռքով սիրալիր բռնել է տղայի ձեռքը, իսկ ոտքը գցել նրա ոտքին։ Նրանց կեցվածքի մեջ կա մտերմություն, ջերմ փոխըմբռնում։ Պատկերի կոմպոզիցիան համապատասխանում է թեմային։

«Երաժշտությունը» ներկայացնում է երիտասարդ զույգի, նստած նվագելիս՝ տղան սրինգ, աղջիկը՝ դափ։

Հիշյալ երեք պատկերների մեջ նկատելի է տիպերի որոշ նմանողություն, նույնպես հորինված դեմքերով։ Գրեթե բոլոր դեմքերը նկարված են մեկ ընդհանուր սկզբունքով. աչքի առաջ ունենալով տղամարդու և կնոջ դիմագծերի կանխորոշված տիպեր, որոնք, ըստ երևույթին, նկարչի համար գեղեցիկի իդեալ են հանդիսացել։ Բոլոր դեմքերը նկարված են աղեղնաձև հոնքերով, նշաձև աչքերով, փոքրիկ բերանով, ձվաձև երեսով, երկար վզով և կլորացված ուսերով։ Որպես կանոն բոլորի ֆոնը պեյզաժ է։ Սրանցում արդեն բնությունը շաղկապված է սյուժեների բովանդակության հետ և բնական միջավայր է ստեղծում զույգերի համար։ Ինչ վերաբերում է կատարողական հնարավորություններին, կարելի է ասել նույնը, ինչ որ ասվեց «Շահ Աբբասը Ջուղայում» նկարի մասին։ Նույն միամիտ անմիջականությունը նկատվում է նաև այստեղ, դեմքերի անարտահայտիչ միապաղաղ պատկերումով։

Նկարագրված պատկերներից զգալի կերպով տարբերվում է նույն ապարանքի մի ուրիշ նկարը՝ «Գեղեցկուհիների աշխարհում» անունով։ Ոճական հատկանիշներով, գունանկարչության որոշ կանոնների կիրառումով, կատարման գրագիտությամբ, կոմպոզիցիայի պրոֆեսիոնալ հասկացողությամբ այս նկարը թվում է տարբեր նկարչի ձեռքով կատարված։ Սյուժեն նույնպես կապված է ունևոր խավի անհոգ կյանքի հետ։ Մի խումբ մարդիկ՝ եվրոպացիներ, հավաքվել են սեղանի շուրջ և զվարճանում են։ Հայտնի է, որ 17-րդ դարում Իրանում ապրելիս են եղել եվրոպացիներ։ Հայ խոջան հետաքրքրվածությամբ է գտնվել՝ պատկերել տալով իր ապարանքում ոչ միայն իրանցիների, այլև եվրոպացիների, քանի որ նա առևտրական կապեր է ունեցել նաև Եվրոպայի հետ և նրա տուն հյուր են եկել եվրոպացիներ ևս։ Մարդիկ տեղավորված են նույն տիպի սրածայր կամարաձև բացվածքի մեջ, ինչպես նախորդները։ Առաջին պլանի վրա դրված է սփռոցով ծածկված սեղան. նրա շուրջը տեղավորված են երեք երիտասարդ կանայք, մի փոքրիկ աղջիկ և մի երիտասարդ տղամարդ։ Որպես ֆոն վերցված է պեյզաժ՝ գետով։ Պատկերն այն տպավորությունն է թողնում, որ այն նկարողը պրոֆեսիոնալ նկարիչ է, որոշ դպրոցով անցած, ծանոթ անատոմիային, հեռանկարին, կոմպոզիցիայի որոշ կանոններին։ Միայն տարօրինակն այն է, որ կերուխումի համար սեղանի շուրջը հավաքված բարձր խավի այդ ներկայացուցիչները այնպիսի դիրք են ընդունել, ինչպես նկարվելու պատրաստ պահին։ Սյուժեին համապատասխան գործողություն տեղի չի

ունենում։ Բոլորը հայացքները շուռ են տվել դեպի դիտողը և նայում են սպասողական դրությամբ, գրեթե անշարժացած վիճակում։ Բայց դրանով մեկտեղ նրանց թե՛ կեցվածքների, թե՛ դեմքերի արտահայտության, թե՛ ֆիգուրաների մշակման ձևերի մեջ կա կյանքի թրթիռ. նրանք թվում են բնական ու կենդանի։ Բանիմաց կերպով են օգտագործված եվրոպական տարազի զգեստները. ֆիգուրաները տարածականության մեջ են և նկարված են գրագետ միջոցներով։ Բնական են նաև սեղանի վրա դրված առարկաները՝ կտրված ձմերուկ, գինու շիշ, ափսե մրգերով։ Վարպետորեն է նկարված սեղանն իր ծածկոցով։ Նկարչի պրոֆեսիոնալ լինելը հաստատում է նաև պեյզաժը՝ հեռանկարչորեն ճիշտ պատկերված սարերով, բնականի ուսումնասիրությամբ նկարված ծառերով, հեռանկարի բանիմաց օգտագործումով նկարված գետակով։ Պարզ է, որ հեռանկարչություն չիմացող նկարիչն ի վիճակի չէր լինի այդպես հմտորեն օգտագործել հեռանկարչությունը։ Ա. Երեմյանն իր եզրակացության մեջ դա համարում է նախորդ նկարները նկարող նկարչի գլուխգործոցը։ Իմ կարծիքով, դրանք մի նկարչի գործ չեն։ Դրանք նկարողը, մյուսի համեմատությամբ, թվում է ինքնուս։ Եվ քանի որ սա նկարվել է 17-րդ դարում, հայ խոջայի ապարանքում, ապա, կարող է լինել կամ որևէ եվրոպացու գործ, կամ գուցե հենց Մինասի, մանավանդ որ, կատարված է եվրոպական արվեստի ազդեցությամբ։ Կարելի է նաև ենթադրել, որ Եվրոպայից բերված նկար լինի։ Բայց դա էլ բացասվում է հետևյալ տվյալներով։ Պատկերը որոշ տարրերով մոտ է նույն ապարանքի նախորդ, իրանական որմնանկարչության ոճով կատարված նկարներին։ Բացի դրանից, այս նկարի պեյզաժը տեղական պեյզաժ է. նկարի խորքից դեպի առաջ հոսող գետը, թերևս, հենց Ջուղայի մոտով անցնող Զայենդերուտ գետն է, որի ափին հեռվում պատկերված է հայկական եկեղեցին։

17-րդ դարի հայկական կերպարվեստի համար բնորոշ ուղղությունը ռեալիզմն է. ռեալիստորեն են պատկերվում թե՛ կենցաղը, թե՛ դիմանկարը, թե՛ մարտանկարը, թե՛ կրոնական առասպելը։ Նույնիսկ վերջինը հայ նկարիչների ստեղծագործությամբ դառնում է կյանքի ռեալ գործողություն։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄՐՔՈՒԶ

17-րդ դարի երկրորդ կեսին Նոր Ջուղայում ապրել ու ստեղծագործել է մի ուրիշ հայ նկարիչ, որի ստեղծագործության թեման ավետարանի, եկեղեցու հետ կապված զանազան դեպքերն են։ Այդ նկարիչը Հովհաննես վարդապետ Ջուղայեցին է, որին կոչում են նաև Հովհաննես Մրքուզ։ Նրա ստեղծագործությունը, բացառապես կապված կրոնական առասպելի հետ, ցույց է տալիս այն խոշոր փոփոխությունը, որ տեղի է ունեցել 17-րդ դարում, արվեստը միջնադարյան կրոնական սխոլաստիկ գաղափարախոսության ազդեցությունից դուրս բերելու ուղղությամբ։ Ուշագրավն այն է, որ Հովհաննես Մրքուզը թեպետ եղել է մոլի կրոնավոր, քրիստոնեական դավանանքի ջերմ քարոզիչ, աստվածաբանության մեջ խորացած և աշխարհիկ կյանքից հեռացած ճգնազգյաց մարդ, բայց նրա կրոնական ստեղծագործությունները կատարված են ռեալիստորեն, իսկ սրբերը ցույց են տրված որպես մարդկային հատկություններով օժտված սովորական էակներ, բնական, կենդանի գործողության մեջ։ Այսպիսով, աշխարհիկ արվեստի ռեալիստական մեթոդը մուտք էր գործում նաև կրոնական թեմայով պատկերներում, եկեղեցական որմնանկարների միջից դուրս վանելով միջնադարյան սրբապատկերներին հատուկ վերացականությունը։ Այսուհետև եկեղեցական պատկերներում նախկին անմար-

մին, անարյուն սրբերը դառնում են մարմնական, կենսունակ, ռեալ, շոշափելի էակներ։

Հ. Մրքուզի մասին կենսագրական տվյալները չափազանց սահմանափակ են։ Որոշ տվյալներ հայտնի են միայն նրա գործունեության մասին։ 18-րդ դարի հայ պատմագիր Խաչատուր աբեղա Ջուղայեցին վկայում է, որ Հ. Մրքուզը սովորել է Նոր Ջուղայի ս. Ամենափրկչյան վանքում, աշակերտելով վանքի հիմնադիր և առաջնորդ Դավիթ վարդապետին։ Շատ լավ տիրապետել է պարսկերենին և արաբերենին, այդ լեզուներով թարգմանելով ամբողջ ավետարանը։ Իմաստությամբ և ճարտասանությամբ նա գերազանցել է իր ժամանակակից վարդապետներին և պարսիկ մոլլաներին, որոնց հետ աստվածաբանության մասին վեճի բռնվելիս միշտ հաղթող է հանդիսացել։ Խաչատուր Ջուղայեցին Հ. Մրքուզին անվանում է «տիեզերալույս վարդապետ», որը եղել է անվանի և անպարտելի հզոր ախոյան ընդդեմ պարսից անաստվածների*։ Նրան անվանել են նաև «թագավորաց աստվածաբան», նկատի ունենալով, որ նա համարձակորեն վիճաբանություններ է ունեցել Շահ Սուլեյմանի և Սուլթան Հյուսեինի հետ, իր խելքով զարմանք պատճառելով **նրանց**։ Պատմագիրը նկարագրում է, որ «այսպիսի երկնատուր շնորհքով և բազմազեղուն իմաստությամբ կարողանում էր ազդել և ուժասպառ անելով պարտության մատնել իմաստասերների մի ամբողջ խումբ ու պարսից իշխանների գահագլխին. պարսից բոլոր իմաստասերները գալիս էին նրա մոտ նրանից սովորելու, որովհետև նա խիստ հմուտ էր պարսկական ու արաբական բարբառներին և լավ տեղյակ էր նրանց գրականությանը»**։ Հայտնի է նաև, որ Շահ Սուլեյմանը մեծ հանդեսով եկել է Ամենափրկիչի վանքը զբոսանքի, մտել է եկեղեցի և հրամայել է ընթերցել ավետարանը։ Հ. Մրքուզը բարձրացել է սեղան, ընթերցել և մեկնաբանել է արքային ավետարանի բովանդակությունը, իսկ նա, լսելով, ասել է՝ «հիրավի Աստծու պատգամն է»։ «Եվ ապա բազմաթիվ հարցեր է տվել թագավորը ոսկեհուռ և գունազարդ պատկերների մասին, որոնք նկարված էին Աստծու տաճարում Քրիստոսի վերաբերյալ»*։ Եվ Հ. Մրքուզը արքայի բոլոր հարցումներին գոհացուցիչ պատասխաններ է տվել։ Այնուհետև այդ հարց ու պատասխանները գրի է առել մի երեսին հայերեն, մյուս երեսին պարսկերեն լեզուներով և ներկայացրել շահին, զարմանք պատճառելով իր իմաստության ու շնորհքի մասին**։ Պատմագիրը գրում է, որ ձեռք բերելով այսպիսի հեղինակություն, Հ. Մրքուզը նույնիսկ կարողացել է խափանել շահի մտադրությունը հայերին մահմեդական դարձնելու մասին***։

Հ Մրքուզը համարվում է իր ժամանակի խոշոր գրող, թողնելով բազմաթիվ աշխատություններ, որոնցից են՝ Քերականություն, Տրամաբանություն, Գիրք վիճաբանության ընդդեմ երկաբնակաց, Մակացություն ճշմարտության, Համառոտ աստվածաբանություն և այլն. ունեցել է հռետորական տաղանդ. պատրաստել է նաև անիվավոր ժամացույց, կարել է կոշիկ, վերարկու, գործել է շապիկ։ Այս բոլորով մեկտեղ գիտեցել է նկարչություն, և նրան են վերագրվում Նոր Ջուղայի Ամենափրկչյան եկեղեցու բազմաթիվ որմնանկարները։ «Գիտեր հորինել ժամացույց, գիտեր պատկերել նկարներ. նա էլ նկարել է բոլոր պատկերները, որոնք գտնվում են մեր Տիրոջ տանը (եկեղեցում, Ե. Մ.), խիստ գեղեցիկ հորինվածքով»****։

---

* Խ. Ջուղայեցի, Պատմություն պարսից, Վաղարշապատ, 1905 թ., էջ 154։

** Նույնը, էջ 155։

* Խ. Ջուղայեցի, Պատմություն պարսից, էջ 156։

** Նույն տեղը։

*** Նույնը, էջ 160։

**** Նույնը, էջ 210։

Ձեռքի տակ եղած Ամենափրկչյան եկեղեցու որմնանկարները, որոնք Խ. Ջուղայեցին վերագրում է Հ. Մրքուզին, իրոք ցույց են տալիս նրա անվիճելի տաղանդը նկարչության մեջ։ Նախապես պետք է ասել, որ Հ. Մրքուզը նույնպես որևէ նկարչի մոտ սովորել է. այդ է ցույց տալիս նրա նկարների որակը։ Եվ քանի որ ստույգ է Արաբիայում և այլ երկրներում նրա լինելու փաստը, հավանական է, որ նա նույնպես սովորած լինի եվրոպացի նկարչի մոտ։ Նման ենթադրության համար հիմք է ծառայում նրա ստեղծագործության ոճը՝ թեմատիկ պատկերների կառուցման սկզբունքը, կրոնական թեմաների մեկնաբանումը, զգեստների նկարման ձևը և շատ այլ փոխառումներ, մասնավորապես իտալական արվեստից։

Ինչպես հայտնի է դառնում Խ. Ջուղայեցու պատմությունից, Հ. Մրքուզը Ամենափըրկչյան եկեղեցու որմնանկարները նկարել է 17-րդ դարի 60-ական թվականների սկզբին, որովհետև առիթ է ունեցել Շահ Սուլեյմանի հետ զրույց ունենալու, նրան բացատրություն տալու հիշյալ եկեղեցում իր նկարած որմնանկարների մասին, երբ դրանք դրանից առաջ արդեն պատրաստ են եղել։ Իսկ Շահ Սուլեյմանի թագավորության շրջանն սկսվում է 1667 թվականից։ Հավանաբար, Հ. Մրքուզը ընդամենը 25 տարեկան էր հիշյալ աշխատանքը կատարելիս։ Այս թվականը հավանական է թվում նաև այն տվյալներով, որոնք հաղորդում է «Նոր Ջուղայի պատմության» հեղինակ Հարություն Տեր-Հովնանյանցը։ Նա վկայում է, որ Ամենափրկչի վանքը հիմնադրվել է 1604 թվականին, Հին Ջուղայում եղած նույնանուն վանքի անունով։ Այնուհետև, հիսուն տարի հետո, 1654 թվականին, քանդում են հինը և Դավիթ առաջնորդի հորդորանքով կառուցում նորը, շքեղը, մեծը։ Այնուհետև ասվում է, որ 1660 թվականին եկեղեցին նկարազարդվում է խոջա Ավետիքի հիշատակին*։ Ահա այդ թվականին, եկեղեցու նկարազարդման աշխատանքին սկսել է մասնակցել Հ. Մրքուզը։ Այդ մասին կա և պատմագրի վկայությունը. «Գիտեր տիեզերալույս կոչվող Հովհաննես վարդապետ Ջուղայեցին նկարչություն, որով նա զարդարել է Ամենափրկչի վանքի եկեղեցին հրաշալի պատկերներով, նկարելով դրանք սեփական ձեռքով, որոնց հնարամտության գաղտնիքը, վայելուչ ճաշակը և մտահղացումները մինչև այսօր էլ հիացմունքով և հափշտակությամբ դաստիարակում են տեսնողների միտքը»։ (Ազգասեր, օրագիր, հատ. Ա, թիվ 12, 1845)։ «Հավաստիացնում են և այն ավանդությունը, որ կա Ջուղայում, թե տիեզերալույս Հովհաննես վարդապետն է նկարել վանքի պատկերները և երկրորդ՝ նույնպես ավանդությամբ պատմվում է, թե սեղանի աստիճանների վերև, հյուսիսային պատի վրա նկարված վարդապետի պատկերը Հովհաննես վարդապետի դիմանկարն է, որը վանքի պատկերները նկարելուց հետո նկարել է և իր կենդանի պատկերը որպես ապագայի հիշատակ»**։

Այսպիսով, եթե Ամենափրկչի ս. Հովսեփ եկեղեցում Հ. Մրքուզի ինքնանկարն է մնացել, ուրեմն կասկած չի կարող լինել, որ այդ որմնանկարները նա է նկարել։ Բայց այստեղ կարող է հարց առաջանալ, թե արդյոք Հովհաննես վարդապետը ի վիճակի՞ էր այդ եկեղեցու բոլոր որմնանկարները միայնակ նկարել, մանավանդ որ, նկարչությունը չի եղել նրա համար հիմնական զբաղմունք։ Պետք է ենթադրել, որ նա ունեցել է նաև օգնականներ։ Չի բացասվում նաև, որ նույն եկեղեցում տարբեր ժամանակ աշխատած լինի նաև Մինաս Ջուղայեցին։

«Նոր Ջուղայի պատմության» հեղինակը այդ առթիվ իրավացի կերպով գրում է. «Ինձ հավանական է թվում կարծել, թե

* Հ. Տեր-Հովհանյանց, Պատմություն Նոր Ջուղայու, հ. 2, էջ 1, 2, 4։

** Նույնը, հատ. 2, էջ 10—14։

առանց օգնականի կամ գործակցի դժվար էր ավարտել այդ պատկերներն ու ծաղկանկարները, հետևապես, եթե եղել են նրան օգնականներ կամ գործակիցներ, նրանք եղել են հմուտ նկարիչներ»։

«Սեղանը նույնպես ծաղկանկարված և պատկերազարդված է։ Հյուսիսային դռան կամարի վերև, արտաքին կողմից կա մի պատկեր՝ Հիսուսին խաչից իջեցնելը գիշերով, որն ըստ վկայության, նկարչության արվեստի մեջ հմուտ, յուր արվեստում գերազանցած նկարչի գործ է։ Ավանդությամբ պատմվում է, որ դա նկարել է վերոհիշյալ տիեզերալույս կոչվող Հովհաննես վարդապետը»*։

Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարներն իրենցից ներկայացնում են բազմամարդ սյուժետային պատկերներ բացառապես կրոնից՝ հին և նոր կտակարանից, և զարդանկարներ, բաղկացած բուսական և երկրաչափական ձևերից կազմված զարդերից։

Սյուժետային պատկերները, ըստ իրենց բովանդակության, բաժանվում են տարբեր խմբերի. դեպքեր հին կտակարանից, դեպքեր ավետարանից՝ կապված Քրիստոսի կյանքի հետ և դեպքեր՝ կապված Գրիգոր Լուսավորչի կյանքի հետ։ Ինչպես երևում է Հ. Տեր-Հովնանյանցի նկարագրությունից և մեզ հասած պատկերներից, Ամենափրկիչ եկեղեցին ամբողջությամբ ծածկված է եղել որմնանկարներով և զարդանկարներով, հախճապակու օգտագործմամբ։ «Ամբողջ եկեղեցին ներսից պատկերազարդված է սրբերի նկարներով և ոսկեհուռ ծաղկանկարներով։ Եկեղեցու հատակից երեք և կես կանգունաչափ բարձրությամբ պատը ամբողջ երկայնքով ծածկված է ընտիր հախճապակիով»**։ Ըստ որում, ակնարկած հախճապակյա զարդանկարները, որոնք շրջագծում են եկեղեցին ներսից, բաղկացած են ծաղկանկարների խիտ հյուսվածքից, գերազանցապես իրանական զարդանկարի ոճով։ Ինչպես նկատվում է եկեղեցու զարդանկարներից, իրանական արվեստի ազդեցությունը բավական ուժեղ է եղել հայկականի վրա որոշ ճյուղերում. այդ ազդեցությունը ակնառու կերպով նկատվում է Ամենափրկչի եկեղեցու որմնանկար և հախճապակյա զարդանկարներում, որոնք առատորեն սփռված են ամբողջ եկեղեցում։ Զարդանկարային մասը զգալի տեղ է գրավում եկեղեցում, փաստորեն հանդիսանալով ընդհանուր ֆոն նաև նկարների համար։ Նույնատիպ զարդանկարներով է ծածկված նաև մզկիթանման գմբեթը։ Գմբեթի սուր գագաթից սկսվելով, մինչև գմբեթի հիմքը տարածվում են ծաղկանկարների խիտ հյուսվածքներ, բազմաթև սաղի վերջավորություններով, որի ծայրերը բջջի տպավորություն են թողնում։ Գմբեթի թմբուկի վրա, ութ լուսամուտների մեջտեղերում տեղավորված են որմնանկարներ հետևյալ բովանդակությամբ. Աստվածը ստեղծում է Ադամին, Եվայի ստեղծումը Ադամի կողից, Պտուղ ճաշակելը, Իրենց մերկությունը ծածկելը տերևով, Դրախտից վռնդվելը, Աբելի մահը, Նախահայրերի ողբը Աբելի դիակի վրա, Կայենի և Աբելի պատգամը։ Հիշյալ բոլոր ֆիգուրաները նկարված են մեծ չափերով գրեթե լուսամուտների բարձրության։ Ֆիգուրաներից վերև և ներքև տարածվում են զարդանկար գոտիներ, բուսական զարդանկարի խիտ հյուսվածքով։ Դրանցով են շրջապատված նույնիսկ սյուժետային պատկերները։ Զարդանկարների մոտիվներ ընտրելիս նկարիչներն իրենց ազատ են զգացել, չկաշկանդվելով օգտագործելու ոչ միայն որմնանկարչության և մանրանկարչության, այլև կիրառական արվեստի զարդանկարչական մոտիվները գորգերի, գործվածքների նմուշներից։ Թերևս հայ նկարիչները ձեռքի տակ չեն ունեցել հայկական զարդանկարչության նմուշներ կամ թե չէ իրանական զարդանկարը լայն կիրառում է գտել Ջուղայում։ Ամենափրկչի եկեղեցու որոշ հատվածների

---

* Հ. Տեր-Հովհանյանց, հատ. 2, էջ 10—14։

** Նույնը, էջ 10։

զարդանկարներ շատ նման են էջմիածնի տաճարի որոշ հատվածների զարդանկարներին, նույնպես իրանական տարրերով։

Բացի եկեղեցու գմբեթի նկարներից, մեծ թվով նկարներ կան եկեղեցու պատերին։ Հ. Տեր-Հովնանյանցը նկարագրելով եկեղեցու ընդհանուր ձևավորումը գրում է, որ առաջին դասում, ժողովրդատեղում կան չորս կարգ պատկերներ, հետևյալ բովանդակությամբ.

Առաջին կարգը ներկայացնում է ծաղիկներ և պատկերներ Գ. Լուսավորչի չարչարանքների ու եկեղեցու յոթ գաղտնիքների շուրջ։

Երկրորդ կարգը ներկայացնում է Քրիստոսի կյանքին նվիրված պատկերների մի շարք, սկսած Գաբրիելի ավետումից մինչև Քրիստոսի համբարձումը, թվով 26 պատկեր։

Երրորդ կարգը ներկայացնում է հին կտակարանից առանձին դեպքեր, կապված Աբրահամի, Սողոմոն թագավորի, Մովսեսի, Դավթի և իսրայելացիների հետ, թվով 26 պատկեր։

Չորրորդ կարգում պատկերված են հին կտակարանից դեպքեր, կապված Նոյի, աշտարակի շինարարության, ջրհեղեղի և այլ դեպքերի հետ։

Նույն սրահում պատկերված է նաև ահեղ դատաստանը, որի մասին պատմաբանը հետևյալն է գրում.

«Ժողովրդատեղի հյուսիսային կողմի պատի վրա կա վերջին դատաստանի պատկերը, որի վերին մասում արքայության նկարն է, որտեղ որ մտնում են արդարների դասը. արքայության պատկերի մեջ նկարված է խոջա Ավետիքը, խաչափայտը գրկած։ Իսկ ներքևի մասում ահագնատեսիլ դժոխքն է, որտեղ հուրն է բորբոքվում, բազմագլուխ վիշապներն են, կատաղի գևերը և դժնդակ գազանները, իսկ հրեշտակները բարձրից անդունդն են շպրտում մեղավորներին։

Ժողովրդատեղի առաստաղի վրա կան պատկերներ, որոնք ներկայացնում են յոթ գլխանի վիշապի վրա նստած Նեռան և կնոջը՝ ըստ Հովհաննու տեսիլքի։ Առաջին դասի առաստաղը գմբեթն է, ամբողջապես ծածկված ոսկեպաճույճ և կապույտերանգ ծաղկանկարներով»*։

Արդեն ասվեց, որ անհավանական է թվում, որ Հ. Մրքուզը միայնակ կատարած լինի Ամենափրկչի եկեղեցու բոլոր որմնանկարները։ Նա ոչ միայն ունեցել է աշակերտներ, այլև ուրիշ նկարիչներ են մասնակցել դրա պատկերազարդմանը։ Այդ են վկայում նաև որմնանկարները, որոնք կատարված են տարբեր ձեռքով, բայց միատեսակ ոճով։ Այսպես օրինակ, Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված նկարների շարքը թվում է միևնույն ձեռքի աշխատանք. դրանց մեջ զգացվում է եվրոպական արվեստին հատուկ կոմպոզիցիոն կառուցվածքի յուրօրինակությունը (խոսքը վերաբերում է հատկապես իտալական վերածնության արվեստին), որպիսի երևույթը հաստատում է այն կարծիքի հավանականությունը, որ Հ. Մրքուզը նույնպես ծանոթ է եղել եվրոպական արվեստին, նույնիսկ ենթակա լինելով դրա ազդեցությանը։ Այդ է վկայում նաև մարդկանց զգեստների ծալքերի մշակման եղանակը, որը զգալիորեն տարբերվում է Արևելքի նկարիչների նկարման եղանակից։

Նկարների հիշյալ շարքը զանազանվում է այլ սյուժեներով պատկերներից նաև մարդկանց մարմինների մշակման ոճական հատկանիշներով. այսպես օրինակ, դրանց բոլորի մեջ մարդիկ պատկերված են կարճահասակ, մեծ գլուխներով, գրեթե միատեսակ կառուցվածքով։

Պատկերների մի այլ շարք, նույնպես աստվածաշնչի թեմաներով, կատարումով անհամեմատ կատարյալ է, գրագետ. մարդկանց մարմինները համաչափ են, բարձրահասակ, վայելչատես։

Եթե հաստատ են պատմագրի վկայու-

* Հ. Տեր-Հովհանյանց, հատ. 2, էջ 10—14։

թյուններն այն մասին, որ Ամենափրկչյան վանքում կարող է աշխատած լինել նաև Մինաս Ջուղայեցին, ապա նրա ստեղծագործությանը պետք է վերագրել առավել կատարյալ ձևերով մշակված թեմատիկ պատկերները, քանի որ նա, պատմագրի իսկ վկայությամբ, համարվել է ժամանակի ամենատաղանդավոր նկարիչը, չունենալով իրեն մրցակից ոչ հայ, ոչ պարսիկ նկարիչների շրջանում։

Ինչ վերաբերում է «Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքները» նկարների շարքին, դրանք արժեքավոր են իրենց մատչելի, պարզ բովանդակությամբ։ Այդ պարզության մեջ չպետք է որոնել պարզամտություն, քանի որ կոմպոզիցիոն մտահղացումները խորապես կշռադատված են և իմաստավորված պրոֆեսիոնալ նկարչի բանիմացությամբ։ Նույնիսկ կարելի է ասել, որ նկարչի կոմպոզիցիոն ընդունակություններն ավելի մեծ են, քան նկարելու կարողությունները։

Մի ընդհանուր հատկություն բնորոշ է Հ. Մրքուզի հիշյալ աշխատանքներին. դա այն է, որ դրամատիկական-ողբերգական դրվագները, կապված Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքների հետ, մեկնաբանված են մարդկանց շարժուձևերի, կեցվածքների, դիրքերի օգնությամբ, բայց ոչ դեմքերի հոգեբանական արտահայտություններով։ Կատարյալ անտարբերություն կա մարդկանց դեմքերի վրա։ Ֆիզիկական ցավին անտարբեր են ոչ միայն Լուսավորչին չարչարողները, այլև ինքը՝ չարչարվողը։ Հոգեկան աշխարհի տարուբերումները դեռևս բարդ են նկարչի համար, մանավանդ որ, ինչպես ցույց են տալիս որմնանկարները, մարդկանց ֆիգուրներն ու դեմքերը նկարված են ոչ թե մոդելից, այլ հիշողական տպավորությամբ։ Իսկ դրա ապացույցը կարելի է տեսնել բազմաթիվ գործող անձանց դեմքերն ուսումնասիրելիս, որոնցից ոչ մեկը չունի դիմանկարային արտահայտչականություն։ Բոլորի դեմքերը խաղաղ են, անվրդով, կարծես նրանց շուրջը ոչինչ տեղի չի ունենում. մինչդեռ մի տեղ Լուսավորչին կապել ու գանակոծում են, մի ուրիշում՝ շիկացած երկաթներով մաշկն այրում, մի այլ տեղ նրան կախել են գլխիվայր և չարչարում են։

Հիշյալ որմնանկարներն, իրենց սյուժեներին համապատասխան, ունեն որոշ հանդիսավորություն։ Առանձին գործերում դեպքերի նկարագրական կողմը տպավորիչ է, բայց Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքների սարսափները չեն հասցված հոգեբանական ներգործության աստիճանի։ Նկարագրական պարզությունը և կերպարավորման անմիջականությունը այդ գործերին հաղորդում են ճշմարտացիություն։ Մրքուզն իր սրբերին կերպավորում է կյանքի իրողությանը համապատասխանող կացության մեջ, աշխատելով դեպքերը պատկերել այնպես, ինչպես կարող էր իրականության մեջ տեղի ունենալ։

Ամենափրկչի վանքի որմնանկարներում հանդիպում ենք Քրիստոսի կյանքի հետ կապված առանձին որմնանկարների։ Դժվար է հաստատել դրանց պատկանելությունը «Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքների» հեղինակին, քանի որ դրանք ավելի կատարյալ են և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ մարդկային ֆիգուրների մշակվածությամբ։ Դրանց մեջ կան այնպիսիները, որոնք թվում են իտալական նկարիչների գործերի նմանողությամբ կատարված. այդպիսիներից մեկն է «Հիսուսի մկրտությունը», որի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը շատ նման է թե՛ Անդրեա դել Վերոկկիոյի, թե՛ Լորենցո դի Կրեդիի համանուն գործերին։ Այդ գործի պրոֆեսիոնալ մշակման կերպը, ֆիգուրների անհամեմատ համաչափ կառուցումը, լուսավորությունների և ստվերների բաշխման սկզբունքը, Հիսուսի և Հովհաննես Մկրտչի կեցվածքները, նրանց մարմինների ճկուն ձևերը և այլ հատկանիշներ կարծել են տալիս, որ դա նույնիսկ կարող է եվրոպացի նկարչի աշխատանքը լինել, մանավանդ որ հայտնի է այն փաստը, որ 17-րդ դարում Սպա-

հանում եղել են եվրոպացի նկարիչներ, ինչպես նաև հայ վաճառականների միջոցով այնտեղ բերվել են եվրոպացի նկարիչների գործեր թե՛ Իտալիայից, թե՛ Ամստերդամից։ Այդպիսի փաստեր կան կենցաղային և դիմանկարային ժանրերի ասպարեզում, որոնց մասին խոսվելու է ավելի ուշ։

Ամենափրկչյան վանքի որմնանկարների մի ուրիշ խումբ իր վրա նույնպես կրում է իտալական արվեստի ազդեցությունը և անպայման ուրիշ նկարչի ձեռքով է կատարված։ Դրանցից են «Աստվածածնի մահը և թաղումը» և, թերևս, «Հիսուսը և սամարացի կինը ջրհորի մոտ»։ Սրանք նկարողը շատ ավելի գիտակ է մարդկային մարմնի կազմությանը, ավելի ազատ է ֆիգուրաների դասավորության, նրանց շարժումների պատկերման, տիպերի բազմազան արտահայտության, հեռանկարչության կանոնների կիրառման, ֆիգուրաների հետ պեյզաժի համատեղման և ընդհանրապես պրոֆեսիոնալ կատարման մեջ։ Սրանցում գրեթե չկա կամ շատ պակաս է կատարման այնպիսի միամտություն, որպիսին առկա էր Հ. Մրքուզին վերագրվող գործերի մեջ։ Դրանցում պարզորոշ կերպով նկատվում է նկարչի կարողությունների գերակշռություն և ապացույց այն ենթադրության, որ դրանց նկարողը ուսման որոշ շրջան է անցել պրոֆեսիոնալ վարպետի ձեռքի տակ։

Հիշյալ գործերում նկարիչն արդեն սյուժեն դիտում է ոչ որպես գործողության փաստի նշում, այլ աշխատում է դրանում դնել տրամադրություն։ Օրինակ՝ հանդիսավորության և խորին ակնածության տպավորություն են թողնում «Աստվածածնի մահը» և «Թաղումը» նկարները, որոնցում մարդիկ շրջապատել են մեռած և դագաղի մեջ ուղեկցվող Մարիամին։

«Հիսուսը և սամարացի կինը ջրհորի մոտ» նկարում կան ընդհանուր գծեր վենետիկյան 16-րդ դարի նկարիչների գործերի հետ։ Հիսուսի և սամարուհու միջև տեղի է ունենում աշխույժ զրույց. չնայած նրանց մարմինների կարճության, նրանք բնական տպավորություն են թողնում։ Որ այդ գործը կատարված է տեղական նկարչի ձեռքով, ապացուցվում է տիպաժներով. մասնավորապես Հիսուսի տիպարը նման է արևելցու. սամարուհու դիմագծերի մեջ նույնպես նրշմարվում են արևելցու գծեր։ Պեյզաժը՝ բավական հաջող տարածական լուծումով, նույնպես ներկայացնում է տեղական բնությունից մի հատված։ Հիշյալ գործը նախորդներից տարբերվում է մասերի, հատկապես զգեստների ծավալային, տարածական մշակմամբ։

Նշված բոլոր գործերին հատուկ է ձևերի մոնումենտալ մշակում, որպիսին պահանջում է պատը և տարածականությունը։

Ասվեց, որ Ամենափրկչյան եկեղեցու որմնանկարները շրջապատված են համատարած զարդանկարներով, որոնց մոտիվը իր մեջ ունի նաև պարսկականից փոխառնված տարրեր։ Ըստ որում, այդ զարդանկարներում կարելի է հանդիպել ոչ միայն որմնանկարների զարդանկար-մոտիվների, այլև գործվածքեղենից, հատկապես գորգերից վերցրած զարդանկար մոտիվների։ Ճիշտ է, դրանք գեղեցիկ են, նրբահյուս, բայց ցավոք սրտի, չեն համատեղվում հայկական ազգային արվեստի ոճի հետ։ Այդ շրջանում Արևելյան Հայաստանը գտնվում էր պարսից տիրապետության տակ, և հայկական կերպարվեստի որոշ տեսակների վրա նկատվում է պարսկական արվեստի ազդեցությունը։

Նոր Ջուղայի պատմության հեղինակ Հ. Տեր-Հովնանյանցը բավական մանրամասն նկարագրում է Նոր Ջուղայում կառուցված հիշյալ Ամենափրկիչ եկեղեցու ներսի պատկերներն ու զարդանկարները։ Նա ասում է, որ ամբողջ եկեղեցին ներսի կողմից պատկերազարդված է տնօրինական նկարներով և ոսկեպաճույճ ծաղկանկարներով։ Եկեղեցու հատակից երեք և կես կանգունաչափ բարձրության վրա կա պատը շրջագծող ընտիր հախճապակյա շերտ։ Պատկերներ կան

*գմբեթի կամարի վրա, պատուհանների մեջերում, ժողովրդի կանգնած տեղը՝ թե՛ առաստաղին, թե՛ պատերին, որոնց թեմաները վերցված են հին ու նոր կտակարաններից***։*

Եթե հաշվենք Ամենափրկիչ եկեղեցու ներսի որմնանկարներն ու զարդանկարները, կտեսնենք՝ դրանք այնպիսի մեծ թիվ են կազմում, որ մեկ նկարչի ուժով չէր կարող կատարվել։

*Սակայն Ջուղայում միայն Ամենափրկիչ եկեղեցին չէ, որ նկարազարդված է. ըստ պատմագիր Հ. Տեր-Հովնանյանցի, այստեղ ժամանակին կառուցվել է 24 եկեղեցի, որոնցից նկարազարդված են եղել հետևյալները. Միրաղենց ս. Հակոբի եկեղեցին, որը մեկն էր Ջուղայի փառահեղ եկեղեցիներից ըստ մեծության, բարձրության, վայելչության և թե ըստ ներքին պատկերազարդ և ծաղկափթիթ նկարների. ս. Սարգիս կամ Օհանավանք, Մեյդանի Բեթղեհեմ, որի նկարները սքանչելի են, ճարտարորեն կատարված, որի կենդանի գծագրությունները գովաբանության են արժանի և արվեստի նրբությամբ գերադասելի են, քան Ամենափրկիչ վանքի պատկերները. ս. Գևորգ եկեղեցին, որի պատերի մեջ կան Էջմիածնի եկեղեցուց բերված քարեր և որն ունի բազմաթիվ պատկերներ. ս. Աստվածածինը, որտեղ բացի պատկերներից եղել են նաև հախճապակյա զարդեր****։*

*Հովհաննես Մրքուզը իր կյանքի ընթացքում գրել է նաև աշխատություններ աստվածաբանական և գիտական բնույթի։ Նա վախճանվել է Ջուղայում 1715 թվականին և թաղվել տեղի գերեզմանոցում. գերեզմանաքարի արձանագրությունը ասում է. «Այս է տապան Ջուղայեցի տիեզերալույս Ոհաննես գիտնական վարդապետին, 1164» (1715)*****։*

---

* Հ. Տեր-Հովճանյանց, հ. 2, էջ 10։

** *Նույնը, էջ 161, 172, 176—177, 183—190, 196*

*** *Նույնը, հ. 2, էջ 133—135։*

17-րդ դարում հայկական գունանկարչության մեջ չի նկատվում ազգային արվեստի ոճական այնպիսի միասնություն, ինչպիսին կարելի է տեսնել նախորդ դարերի մանրանկարչության մեջ։ Դրա պատճառը հայ նկարիչների տարագիր վիճակն էր։ Դեպքերի հարկադիր բերումով գտնվելով աշխարհի զանազան մասերում, նրանք կատարելագործվում էին տարբեր երկրների նկարիչների մոտ, դաստիարակվում այդ ժողովրդի արվեստի ոգով, յուրացնում դրա ոճական առանձնահատկությունները և տարբերվում իրարից ստեղծագործական ոճով։ Այդ երևույթը նկատելի եղավ Իրանում ապրած ու ստեղծագործած հայ նկարիչների ստեղծագործությունների մեջ, դա նկատվում է և Եվրոպայում սովորած նկարիչների գործերում։

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ

Եթե 17-րդ դարի առաջին կեսին կերպարվեստը հիմնականում զարգանում էր Հայաստանից հեռու գտնվող մի քանի հայկական գաղթավայրերում, դարի երկրորդ կեսին գլխավոր կենտրոնը դառնում է կենտրոնական Հայաստանը, պահպանելով իր առաջնությունը ինչպես 17-18-րդ դարերում, այնպես էլ հետագայում։ 17-18-րդ դարերում հայկական գեղանկարչության զարգացման հիմնական կենտրոնը հանդիսացել է Էջմիածինը, որը, որպես պատվիրատու, իր շուրջն էր համախմբել բազմաթիվ հայ նկարիչների։ Թե՛ Էջմիածնի տաճարի, թե՛ Երևանի նախկին նահանգի եկեղեցիների համար կատարված նկարները, որոնց միայն մի մասն է պահպանվել, մեծ լույս են սփռում այդ դարերի հայ նկարիչների գործունեության վրա, ասպարեզ բերելով ստեղծագործական մեծ ունակություններով օժտված նոր անուններ։

Հայ պատմագիրների և բանասերների՝ Ա. Դավրիժեցու, Հ. Շահխաթունյանի, Հ. Ն. Ակինյանի և Մ. Մսերյանցի վկայությամբ, 17-18-րդ դարերում, կենտրոնական Հայաստանում, մասնավորապես Էջմիածնում, որպես նկարիչներ աշխատել են՝ Ստեփանոս Լեհացին և Հովնաթանյաններից երեք սերունդ։ Կա տեղեկություն և այն մասին, որ տաճարում եղել են նաև պատկերներ, որոնք բերվել են ուրիշ երկրներից։ Պահպանված նկարների հավաքածուից պարզվում է, որ 17-18-րդ դարերի ընթացքում ստեղծված լավագույն ստեղծագործությունները գտնըվելիս են եղել Էջմիածնի տաճարում։ Նկատի ունենալով դրանց ոճական հատկանիշները, կարելի է ասել, որ դրանց մի մասը կատարված է օտար նկարիչների ձեռքով, մյուս մասը տեղաբնակ նկարիչների, մի այլ խումբը, առանց տատանվելու, կարելի է վերագրել Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչներին և նրանց դպրոցին, իսկ մյուս փոքր խումբը այլ նկարչի. սրանք նախորդներից տարբերվում են եվրոպական արվեստից կրած խիստ նկատելի ազդեցությամբ։ Ըստ Հ. Շահխաթունյանի, Հ. Ն. Ակինյանի, Ս. Աստվածատրյանի և Ա. Չոպանյանի հավաստումների, այդ պատկերների հեղինակը Ստեփանոս վարդապետ Լեհացին է։ Թեպետ, մասամբ տարակուսանքի տեղի է տալիս այն փաստը, որ Ս. Լեհացին, ըստ նրա կենսագիրների հաղորդումների, հիմնականում զբաղվել է պատմությամբ, գրականությամբ, թարգմանություններով, կյանքի զգալի մասը հատկացնելով այդ զբաղմունքին. Նրան վերագրվելիք ստեղծագործությունները այնպիսի բարձր որակի են, որին կարող էր հասնել երկարամյա փորձի տեր, մասնագիտական լավ կրթություն ստացած մեծատաղանդ նկարիչը։ Քանի որ Էջմիածնի դիվանի ու կաթողիկոսական Գավազանագրքի հաղորդումներով միայն Ս. Լեհացին է ապրել ու ստեղծագործել Էջմիածնում այդ շրջանում, մնում է հավանական համարել, որ նա է այդ խումբ պատկերների հեղինակը, որոնք, անտարակույս, պատկանում են մեկ նկարչի վրձինին և կատարված են 17-րդ դարում։

Ստեփանոս Լեհացին (1609—1687—99) ծնվել է Լվով քաղաքում «ազատ, փարթամ, բարեպաշտ հայ ընտանիքում»*։ Հոր անունն է Վարդան, մորը՝ Կատարինե։ Մանկության տարիներին սովորել է լեհական դպրոցում, լատինական գրով և լեզվով, ըստ երևույթին, այնտեղ էլ ստանալով բարձրագույն կրթություն, քանի որ հիշատակվում է, որ ուսանել է ճարտասանական արվեստ և փիլիսոփայություն։ Լվովի Նիկոլ եպիսկոպոսի դավանափոխական քաղաքականության պատճառով, որը նեղում և վտանգում էր տեղի հայ ժողովրդին, Ստեփանոսի բարեպաշտ և ուղղափառ ծնողները 1633—1655 թվականների միջոցում հեռացնում են նրան Լվովից, ուղարկելով Էջմիածին։ Այնտեղ նա կարճ ժամանակամիջոցում սովորում է հայերեն լեզու և գրականություն. ուսումնասիրում է Աստվածաշունչը, խորանում փիլիսոփայության մեջ, աչքի ընկնելով սուր մտքով. ստեղծագործելու ունակությամբ, պարկեշտ բնավորությամբ, մաքրակենցաղ վարքով։ Փիլիպոս կաթողիկոսը տեսնելով նրա արժանավորությունը և լսելով նրա մասին բարեխոսություններ, օծում է նրան կուսակրոն քահանա, իսկ 1653—1656 թվականների միջոցում ձեռնադրում վարդապետ։

Ս. Լեհացին Էջմիածնում զբաղվել է բազմարդյուն գործունեությամբ։ Հ. Ն. Ակինյանը այսպես է բնութագրում նրան. «Շատ սակավ թվով կրնանք մատնանիշ ընել հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ այնպիսի գրագետ անձինք, որպիսին էր Ստեփանոս վարդապետ Լեհացին։ Հարուստ գիտությամբ, հարուստ լեզուներու հմտությամբ, հարուստ գրական արտադրություն-

* Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Վաղարշապատ, 1896 թ., էջ 407—409։

ներով։ Զբաղված է գրականությամբ, թարգմանությամբ, ուսուցչական գործով։ 1673-ին եղած է վերակացու և գանձապետ Էջմիածնի։ Հակոբ կաթողիկոսի Էջմիածինեն բացակայելու ժամանակ վարած է կաթողիկոսական գործերը, ապա, նրա մահեն հետո մնացել որպես տեղապահ։ Բացի թարգմանություններե, Ստեփանոս պարապած է նաև նկարչությամբ։ Անշուշտ, Լիմբերգ (Լվով) հետևած էր նախնաբար նաև նկարչության և ստացած ծանոթություն նկարչական արվեստին։ Միքայել Լեհացվո և Ճաշոցին ընդօրինակողին խոսքերը ապացույց են արդեն թե իր հմտությունն այս արվեստի մեջ խոր էր, մինչև անգամ ի վիճակի՝ առաջնորդելու ուրիշներուն։ Շատ հավանական է, որ Էջմիածնի տաճարին նկարներու վրա տեսնված իտալական ճաշակը մասամբ Ստեփանոսի ազդեցության տակ նկարված ըլլան։ Ստեփանոս Լիմբերգին մեջ շատ դյուրավ կրնար թափանցել իտալական դպրոցի առանձնահատկության*»։ Իսկ Հ. Շահխաթունյանը, խոսելով Էջմիածնի տաճարի նկարների մասին, գրում է. «Յամենեսին ի սոսա քաջապես փայլին շնորհք ձեռաց մեծանուն վարդապետին Ստեփանոսին Լեհացվո և քաջ նկարչին Հովնաթանու»**։

Այս տեղեկությունների հիման վրա մնում էր որոշել, թե ո՞ր աշխատանքներն են կատարվել Ս. Լեհացու և որո՞նք Ն. Հովնաթանյանի ձեռքով։ Այդ զանազանումը կատարվել է նկատի ունենալով աշխատանքների ոճը ըստ կերպարների ընտրության և նրանց արտահայտության բնույթի, ըստ կոմպոզիցիոն սկզբունքի, կատարողական վարպետության, կոլորիտի նախասիրության, լույսի, ստվերների և արտացոլումների կիրառման մեթոդի, օտար արվեստից կրած ազդեցության չափի և այլ հատկանիշների։

Ս. Լեհացուն վերագրվելիք մեզ հասած ստեղծագործությունների քանակը մեծ չէ։ Դա զարմանալի չպետք է թվա, եթե նկատի ունենանք նրա գրական գործունեության ծավալը Էջմիածնում ապրած տարիներին։ Ելակետ ընդունելով վերևը թված ոճական հատկանիշները, առայժմ եղած պատկերներից ութը պիտի վերագրել նրան։ Ինչպես ճիշտ եզրակացնում են Հ. Շահխաթունյանն ու Հ. Ն. Ակինյանը, նկատի առնված այդ ութ պատկերների մեջ ինկապես պարզորոշ նկատվում է իտալական վերածնության շրջանի արվեստի ազդեցությունը։ Ի դեպ, չի բացասվում նաև գերմանական վերածնության շրջանի արվեստի ազդեցությունը, որին չէր կարող ծանոթ չլինել նկարիչը։

Ս. Լեհացու այդ նկարներն իրավունք են տալիս հաստատելու, որ դրանց հեղինակը, իր ժամանակի ու նույնիսկ 18-րդ դարի հայ նկարիչների համեմատությամբ, բարձր մակարդակի վրա կանգնած նկարիչ է, և իրոք, ինչպես ասվեց, «արվեստի մեջ իր հմտությամբ այնքան խոր, որ ի վիճակի էր առաջնորդելու ուրիշներուն»։ Իր հետ բերած լինելով իտալական արվեստի բարերար ազդեցությունը, Ս. Լեհացին նոր որակի է հասցրել հայկական գեղանկարչության ռեալիստական ավանդությունը, որը գալիս էր հայկական Վերածնությունից։

Ս. Լեհացու սյուժետային լավագույն գործերից մեկը կոչվում է «Ավետում»։ Թե՛ հայկական, թե՛ եվրոպական արվեստում հազվագյուտ է պատահում ավետման թեման բաժանել երկու մասի։ Հայ նկարիչը առանձին կտավների վրա է պատկերել հրեշտակին և Մարիամին։ Կարելի է ենթադրել, որ տաճարում այդ պատկերի համար նախատեսած տեղը՝ ճարտարապետական հատվածն է թելադրել նկարչին նրանց առանձնացնել, ավելի մեծ չափով պատկերելու համար ամեն մեկին։ Դրա ապացույցն այն է, որ հրեշտակի և Մարիամի կեցված-

* Հ. Ն. Ակինյան, *Ստ. վարդապետ Լեհացի, Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1912 թ., էջ 65։*

** Հ. Շախխաթունյան, *Ստորագրություն կաթուղիկե Էջմիածնի և հինգ գավառաց Արարատ. Էջմիածին, 1842 թ., Ա հատոր, էջ 45։*

քը, արտահայտությունները այնպես են իրար հետ շաղկապված, ասես իրար կողքի, մեկ կտավի վրա պատկերված լինեն։ Իդեպ, պատկերների չափը նույնպես իրար համապատասխանում է։

«Ավետաբեր հրեշտակը» նման չէ եվրոպական արվեստում ընդունված ավանդական կերպարներին, որոնք մտերմորեն են հայտնվում Մարիամին, խորին ակնածանքով ավետելու աստվածային խորհուրդը։ Լեհացու հրեշտակը շարժումով աշխույժ է, մեծախորհուրդ ու հանդիսավոր, պատկառելի, խրոխտ ու տիրական, ազդեցիկ ու տպավորիչ։ Նա նոր միայն իջել է երկիր ու շարունակում է քայլել, ներկայանալու Մարիամին։ Աջ ձեռքում բռնած ունի շուշան ծաղիկ, մատուցելու համար կույսին որպես շնորհավորանք, իսկ մյուս ձեռքը երկինք է պարզել հաստատելու ամպերի վրա բազկատարած սավառնած աստծու կամքը։

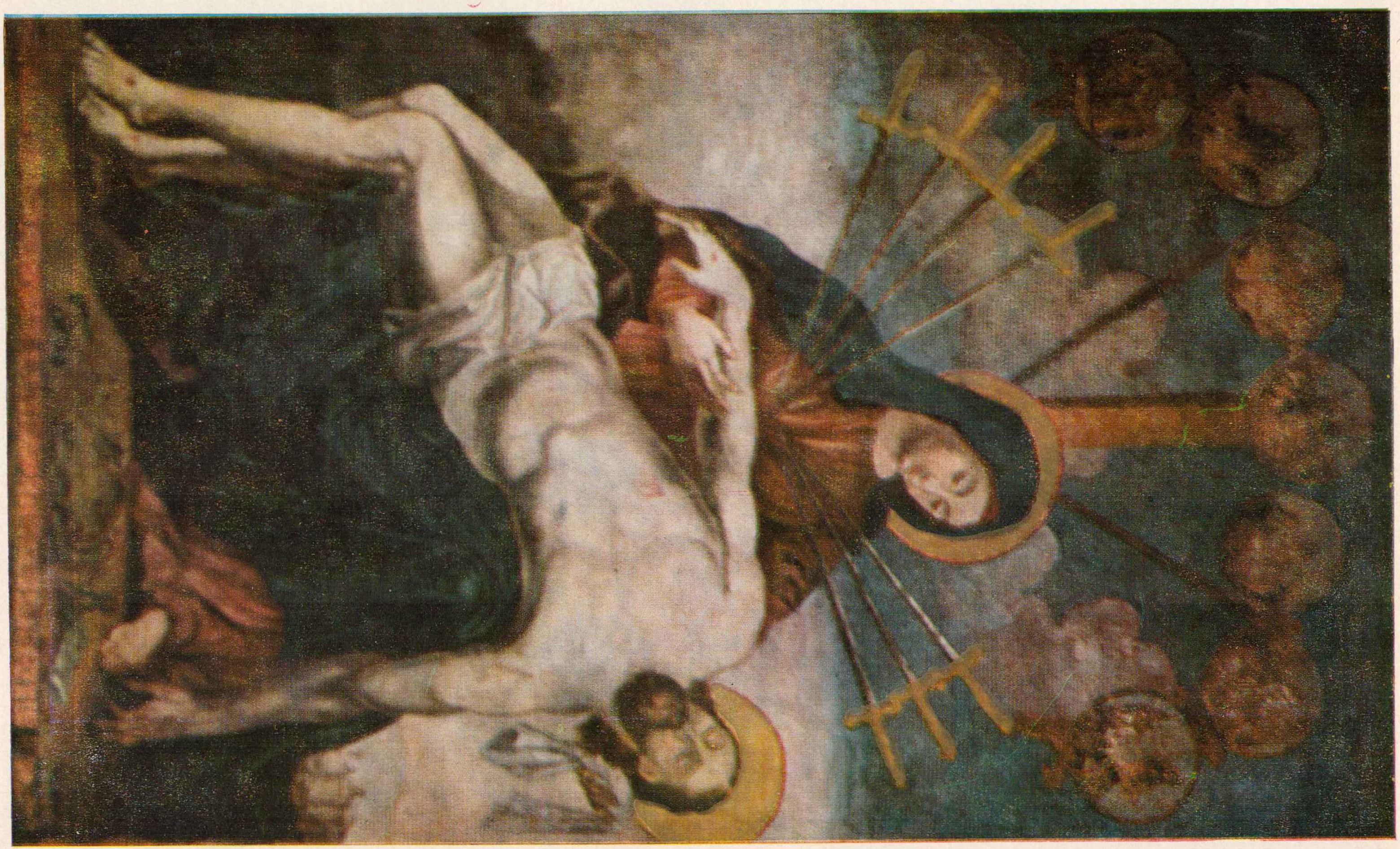
Հակառակ հրեշտակի մարմնեղ կազմվածքին, դեմքը կանացի է, քնքուշ, բարի, հեզահամբույր։ Պատկերված է թեպետ մեկուսի, բայց հայացքը ուղղված պատկերից դուրս մի կետի, որով խորհրդանշվում է նրա հանդիպումը Մարիամին։

Շատ լավ է մտահղացված հրեշտակի կեցվածքը։ Պատկերի շրջանակը թեպետ նրա համար թվում է նեղ, բայց իր հարաբերաչափով գրավում է այնպիսի կենտրոնական դիրք, որ թե՛ երկնքում պատկերված աստվածը՝ իր գունեղ զգեստներով, թե՛ ներքևում տեղավորված երկու մարգարեների փոքրադիր պատկերները մնում են երկրորդական։ Թե ինչն է թելադրել նկարչին ընտրելու այդպիսի երկարավուն նեղ չափ, դժվար է ասել. գուցե եկեղեցում նրա համար նախատեսված որոշակի տե՞ղը կամ գուցե թեմա՞ն։ Ինչն էլ լինի պատճառը, նկարը վկայում է այն մասին, որ հեղինակը օժտված է կոմպոզիցիոն գերազանց հնարամտությամբ, կարողանալով հրեշտակին այդպես հմտորեն տեղադրել նման նեղ շրջանակի մեջ, նպաստելով, որպեսզի այն դիտվի ամբողջական, բոլոր մասերով տրամաբանված ու իմաստավորված։ Դրան օգնել են հրեշտակի անհամեմատ մեծ հարաբերաչափը, գերիշխող նրա դիրքը, մարմնի շարժումը նկարի անկյունագծի ուղղությամբ, հմտորեն մշակված զգեստների ծալքերը։ Զարմանալի վարպետությամբ են նկարված ձեռքերը, ոտքերը, զգեստները, որի համար պահանջվում էր ունենալ լուրջ պատրաստություն և ստեղծագործական մեծ փորձ։

Այսպիսով, հրեշտակի հուժկու, ճկուն և գրավիչ կերպարը, միջավայր հանդիսացող առարկաների նպատակահարմար տեղաբաշխումը, տպավորությունն ուժեղացնող փողփողացող գունեղ զգեստները, կարմիր պատմուճան, կատարելապես ներդաշնակված կանաչ, վարդագույն, սրճագույն ներքնազգեստների հետ, կոմպոզիցիայով արտահայտիչ դրանց ձևերը, նկատելի կերպով շեշտված ծանր ծալքերը, լույսի ու ստվերների օգնությամբ ընդգծված ծավալները, տարածական խորությունները բնանկարի մի փոքրիկ հատվածով՝ կապտագույն լեռներով, երկնքով, և ընդհանրապես աշխույժ նկարված ձևերը ակամայից մեզ տանում են դեպի բարոկկոյի արվեստը։

«Ավետընկալ Մարիամը» նախորդ նկարի հետ բովանդակությամբ կապված և նրա շարունակությունը կազմող, բայց առանձին կոմպոզիցիոն լուծումով, նույն չափի պատկեր է։ Ակնհայտ է, որ նկարիչը կանխամտածված կերպով է դրանք իրար հետ ներդաշնակել, որպես մեկ ընդհանուր թեմայի բաղկացուցիչ մասեր, չնայած, դրանցից յուրաքանչյուրը դիտվում է որպես ինքնուրույն, ավարտված, ամբողջական գործ։ Մարիամը կերպավորված է այնպիսի դիրքով, ինչպես ընդունված է եղել պատկերել նրան իտալական կամ գերմանական վաղ Վերածնության արվեստում ավետման պահին։ Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական արտահայտչականությանը, կարելի է հաստատապես ասել, որ հայ նկարչի ստեղծած Մարիամի կեր-

I. Ստեփանոս Լեհացի. *Տիրամայրը մեռած Քրիստոսը գրկին և յոթ սուր իր սրտում*



պարը՝ թե ներքինի խոր հուզականությամբ, թե գեղարվեստական միջոցների կատարելությամբ չի զիջում հիշյալ շրջանում ստեղծված շատ նկարիչների նույն թեմայով գործերին։ Լեհացու Մարիամը, իր մի շարք առավելություններով, նույնիսկ գերազանցում է շատերին և կարող է համարվել սքանչելի ստեղծագործություն իր տեսակի մեջ։ Ավետընկալ կույսը պատկերված է բարեկազմ, վայելչատես. նա պարկեշտ է, հրապուրիչ, անբիծ։ Ավետման լուրը մի պահ արձանացրել է նրան. մանկամարդ կույսի սիրտը լցված է անհուն երջանկությամբ. նա համակված է ջերմ, հաճելի զգացումով։ Նրա նազելի կեցվածքը, վայելուչ ձևով կրծքին հպած նուրբ ձեռքերը, խոնարհած աչքերը, դեմքին շողացող գոհունակության զգացումը արտահայտում են հնազանդություն։ Նա խորին ակնածանքով է ունկնդրում աստվածային ձայնին։ Նրա քնքուշ, փխրուն կազմվածքը պարուրված է լայն, մուգ կանաչագույն պատմուճանի մեջ, որի տակից մինչև գետինն է իջնում շքեղ, վարդագույն վերնազգեստը, առաջացնելով բազմաթիվ ծալքեր։ Այդ կերպ նա փառահեղ է, հանդիսավոր, պատկառելի։ Սրբազան հանդիսավորությունը լրացնում է աղավնակերպ սուրբ հոգին, հայտնված սպիտակ ամպերի միջից, Մարիամի գլխավերևում, ճառագայթելով նրա վրա բարձրյալի զորությունը։ Մարիամի մոտ գրքակալին դրված է սուրբ գիրքը բաց վիճակում, որի ընթերցումը հենց նոր է ընդհատել աղոթասեր կույսը։ Սյունազարդ պատուհանից երևում է պեյզաժ, գմբեթածածկ շինություններով ու տներով։ Պատկերի առանձին հատվածներում նկատվում է նկարչի հիանալի կարողությունը՝ թե մարդկային մարմնի համաչափություններին, թե հեռանկարչական կանոններին տիրապետելու ուղղությամբ։ Պետք է ենթադրել, որ Լեհացին, եվրոպական արվեստի առանձին ստեղծագործություններով, նախապես ծանոթ է եղել Մարիամի կերպարին, որովհետև կերպարի մեկնաբանման սկզբունքով նրա գործը մոտ է իտալական և գերմանական վաղ Վերածնության նկարիչներից ոմանց գործերին (Ֆիլիպպո Լիպպի, Ֆրանչեսկո Կոսսա, Ֆրանչեսկո Ֆրանչիա)։ Որոշ մոտիկություն կա նաև Պիետրո Պերուջինոյի վայելչատես, հեզահամբույր տիրամայրերի, ինչպես նաև գերմանացի նկարիչներից մի քանիսի տիրամայրերի հետ։ Թեպետ եվրոպացի նկարիչների նման հայ նկարիչը նույնպես ձգտել է կանացի հավաքական գծերի խտացումով ստեղծել կատարյալ, անթերի կերպար, բայց դրանով մեկտեղ նրա բարեհամբույր, նրբակերտ, հրապուրիչ դիմագծերի մեջ կան ազգային տիպարին բնորոշ գծեր։ Եթե դիտենք տարբեր ժողովուրդների արվեստում ստեղծված Աստվածամոր կերպարը, կտեսնենք, որ այն համապատասխանում է տվյալ հասարակական պայմաններում ապրող ժողովրդի կրոնաբարոյական, գեղագիտական իդեալներին։ Ս. Լեհացու Տիրամայրը դա՝ Արևելքի ուշ միջնադարի քրիստոնյա ժողովուրդների իդեալներին համապատասխանող տիրամոր կերպար է, շեշտված կանացի պարկեշտության, հնազանդության, ամոթխած բնավորության գծերով, որպիսի հատկություններ բնորոշ են եղել և հայ կնոջը։

Ավետման սյուժեն թեպետ խորհրդանշում է կրոնական զմայլանքի գաղափարը, բայց Լեհացին իր հերոսին օժտել է մարդկային բնական զգացմունքներով ու ապրումներով։

Ստորագրության բացակայությունը Ս. Լեհացու ստեղծագործությունների վրա, երբեմն, դժվարություն է հարուցում ճանաչելու նրա գործերը, մանավանդ, որ հետագայում հանդես եկած նկարիչները աշխատել են նմանվել նրան։ Մնում է ելակետ ընդունել արդեն հիշատակված նրա նախորդ ստեղծագործությունները և դրանց ոճական հատկանիշներով որոշել այլ գործեր։ Ահա, ոճական մի շարք հատկանիշներ նկատի ունենալով, կարելի է հաստատել, որ Հայաստանի պատկերասրահի «Տիրամայրը», որը

Էջմիածնի կաթողիկոսական դիվանի փաստաթղթերում հիշատակված է «Ս. Աստվածածին» անունով, նույնպես պատկանում է նախորդ նկարների հեղինակի՝ Ս. Լեհացու վրձինին, որը, հավանաբար, հետագայում վերանորոգվել է և ոչ թե նոր նկարվել, որի մասին կա հիշատակություն, որ իբր թե «Սիմեոն կաթողիկոսն ետ նկարել»։

Նկատելի է, որ, 17-րդ դարից պահպանված հայ նկարիչների ստեղծագործությունների մեջ դա նույնպես, ինչպես նախորդ երկուսը, ընդգծված կերպով զանազանվում է եվրոպական Վերածնության շրջանի, ինչպես և 17-րդ դարի արվեստից կրած ոճական ազդեցությամբ։ Այս դեպքում եվրոպական արվեստի ազդեցության փաստի գրավական է պատկերի կոմպոզիցիան, գեղանկարչական մշակման եղանակը, լույսի, ստվերների բաշխման մեթոդը և արտացոլումների կիրառման սկզբունքը։ Այս ամենը, ինչպես արդեն ասվել է, կարելի է տեսնել նկարչի նախորդ նկարների մեջ։ Սակայն ուշագրավ է և այն, որ «Տիրամոր» նկարում կան «Ավետընկալ Մարիամի» զգեստների մանրամասների ճշգրիտ կրկնողություններ, որոնք կարող էին կրկնվել միայն ու միայն նույն նկարչի ձեռքով։ Ինչպես երևում է, Ս. Լեհացին ունեցել է իր նախասիրած նկարելակերպը, որպիսին բնորոշ է և նրա այլ գործերին։

Ս. Լեհացուն հատուկ է նաև սրբերի կերպարները ազնվացնելու և հոգեբանական այնպիսի մեկնաբանում տալու, որպիսին բնորոշ է Արևմուտքի նկարիչներին։ Ինչպես «Ավետընկալ Մարիամի», այնպես էլ «Տիրամոր» պատկերի մեջ մեծ ուշադրություն է նվիրված կերպարի ներքինին՝ պատկերի սյուժեով պայմանավորված նրա հոգեվիճակին։ Լեհացին նպատակ է հետապնդել Աստվածամորը կերպավորել կանացի նկարագրի այնպիսի անզուգական բարեմասնություններով, որպիսիք համապատասխանեին քրիստոնեական եկեղեցու պատկերացրած «աստվածամայր» հասկացողությանը, նրա իդեալին։ Եվ իրոք, ստեղծված է Տիրամոր սքանչելի տիպար։ Նա պատկերված է վայելչակազմ հասակով, գեղեցիկ և հրապուրիչ դիմագծերով, կանացի անբիծ մաքրության, բարության, պարկեշտության, հնազանդության, բարեպաշտության մարմնացում։ Նրա կեցվածքին տրված է վերամբարձ, փառահեղ հանդիսավորություն. դեմքին շողում է երջանիկ զգացումի ինքնագոհ, գրավիչ ժպիտ։ Այս ամենին լրացնում է և շրջապատը. Տիրամայրը պատկերված է եթերում, սպիտակաթույր ամպերի քուլաներով շրջապատված, կրոնական երկյուղածությամբ ձեռքերն իրար հպած աղոթելիս։ Վերևը, սպիտակ ամպերի բոլորակի մեջ առնված է սուրբ երրորդությունը՝ աստծու, Քրիստոսի և աղավնակերպ սուրբ հոգու պատկերներով, որոնց առկայությունը առավել նշանակալի ու հանդիսավոր է դարձնում Տիրամոր անձնավորությունը։

Ըստ երևույթին, պատկերը խորհրդանշում է Տիրամորը փառաբանելու որոշակի իմաստ, մանավանդ, որ բացի այդ ամենից, նկարի ներքևի կեսում տեղավորված են մարգարեների գուշակություններից պատկերներ, Սողոմոն իմաստունի «Երգ երգոցի» խոսքերից առնված մակագրություններով, որոնք փառաբանական խոսքեր են ուղղված Աստվածամորը որպես՝ «Կանանցից ամենագեղեցիկը և վայելուչը, իբրև զմուռսով, կնդրուկով ու փերեզակների փոշիով խնկված հովիտների շուշան, որի աչքերը կաթով լվացված աղավնիների աչքերի պես են, շրթունքները ընտիր զմուռս կաթող շուշաններ, այտերը խնկալից տունկերի ածուի ու անուշահոտ ծաղիկների թաղարների պես, հասակը Լիբանանի եղևնիների նման սեգ, ձիթենի գեղեցկագույն, լուսնի պես գեղեցիկ, արևի պես մաքուր, հայելի անարատ, մաքուր աղավնի, հորդառատ աղբյուր»։ Այս մակագրություններին իրոք որ համապատասխանում են Աստվածամոր սլացիկ, վայելչակազմ հասակը, կաթնաթույր դեմքը, նրբորեն գծագրված սև,

մեծ աչքերը, քնքուշ բերանը և դեմքին արտացոլված կուսական անբիծ հոգին։ Անկասկած, Տիրամոր այսպիսի կերպար ստեղծելիս Լեհացին ներշնչվել է նաև Աստվածածնին նվիրված հանճարեղ Նարեկացու սքանչելի բանաստեղծությամբ, որին քաջ ծանոթ է եղել աստվածաբան վարդապետը։ Ի դեպ, Նարեկացու որակումները պատկերավորությամբ շատ նման են պատկերի մակագրություններին։ «Հրեշտակ մարդկանց մեջ, մարմնատեսիլ քերովբե, երկնավոր արքայուհի, անխառն ինչպես օդ, մաքուր ինչպես լույս, անշաղախ նման բարձր արուսյակի պատկերին պայծառ, գերազանց, քան սրբությունների բնակարան անկոխելի, խոստացված դու վայր երանավետ, եդեմ շնչավոր. անմահ կենաց ծառ, անաղտ մաքրության հետ և անբիծ բարի, անարատ սրբությանդ հետ և բարեխոս խնամակալ...»։

Այս պատկերի կոմպոզիցիան հիշեցնում է եվրոպական դասական արվեստի ներկայացուցիչների՝ Ռաֆայելի, Էլ Գրեկոյի, Վելասկեզի, Մուրիլյոյի նույնանուն գործերը։ Սակայն թվում է; որ այս դեպքում արևելցու անկեղծությունը պատկերին հաղորդել է նշանակալի հմայք և հուզականություն, եվրոպական որոշ նկարիչների նույնատիպ նկարների համեմատությամբ ունեցած զգալի առավելությամբ։ Հայ նկարչի մտահղացումը և տրամաբանական է և համոզիչ։ Պատկերը զերծ է և դյուրազգայնությունից և կեղծ թատերայնությունից և շլացնող գեղանկարչական էֆեկտներից։ Լեհացու Տիրամայրը լավագույն բարեմասնություններով օժտված արևելցի գեղեցիկ կնոջ տիպար է։

Ս. Լեհացին թեպետ ապրել է 17-րդ դարում, որը համընկնում է եվրոպական արվեստում բարոկկոյի ժամանակաշրջանի հետ, բայց նրա ստեղծագործության մեջ ավելի շատ թափանցված են Վերածնության արվեստի զուսպ, հավասարակշիռ, ներդաշնակության ու համաչափության կանոնի վրա հիմնված ձևերը, քան բարոկկոյի կենտրոնախույս, անհամաչափ կոմպոզիցիոն սկզբունքը, չափազանցված ձևերն ու շլացնող արտահայտչական միջոցները։ Տիրամայրը կերպավորված է պատկերի ուղիղ կենտրոնում, որի շուրջը համաչափորեն, ձվաձև դասավորված են ամպերը, որոնք թե՛ անջատում են Տիրամորը երկրից, թե՛ փառահեղություն տալիս նրա արտաքինին։ Եվ չնայած իր բազմատարր բովանդակությանը; պատկերը գեղանկարչորեն կատարյալ ներդաշնակ է բոլոր մասերում, որպիսի հատկություն բնորոշ է դասական արվեստին։

Նշանակալի և ակնառու դարձնելու համար Տիրամոր կերպարը, Ս. Լեհացին ոչ միայն մեծ հարաբերաչափով է պատկերել նրան, այլև գեղանկարչորեն է ցայտուն դարձրել, պատկերելով նրան կապույտ ծածկոցով և կարմիր վերնազգեստով, գորշագույն ֆոնի վրա. այդպիսի միջոցների շնորհիվ Տիրամայրը պատկերում գրավում է իշխող դիրք։ Լեհացին ցուցաբերել է գեղանկարչի մեծ ճաշակ, այդպես հմտորեն ներդաշնակելով Տիրամոր գունեղ զգեստները շրջապատի սպիտակ, թափանցիկ ամպերի հետ։

«Տիրամոր» և «Ավետընկալ Մարիամի» պատկերները կարելի է համարել 17-18-րդ դարերի հայկական արվեստի շատ արժեքավոր ստեղծագործություններ իրենց տեսակում։

Ոճական այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ էին Ս. Լեհացու նախորդ ստեղծագործություններին, հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա» կամ «Գեթսեմանի պարտեզում» գեղանկարը նույնպես պատկանում է նրա վրձինին, քանի որ ոճական այդ հատկանիշները առկա են և այս գործում։ Նրան վերագրվելիք ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նա նախասիրություն է տալիս այնպիսի թեմաներին, որոնք ունեն քիչ թվով գործող անձեր։ Արդեն տեսանք, թե ինչպես, նույնիսկ ավետման թեման նա վերածել էր երկու

առանձին պատկերների, մեկում ներկայացնելով ավետող հրեշտակին, մյուսում՝ Մարիամին։ Առայժմ նրա վրձինին պատկանող գործերի մեջ չեն հանդիպել բազմամարդ պատկերներ։ Թերևս, բացառություն համարվի հիշատակված նկարը, որտեղ Քրիստոսի հետ հանդես են գալիս երեք աշակերտ և հրեշտակներ, բայց այս դեպքում էլ, հավատարիմ մնալով իր սկզբունքին, պատկերը կառուցել է այնպես, որ Քրիստոսը հանդիսանում է բացարձակ գերիշխող՝ թե որպես գաղափարն արտահայտող գլխավոր անձ, թե իր գրաված կենտրոնական դիրքով, թե իր մեծ հարաբերաչափով. մյուսները հանդես են գալիս որպես բովանդակությունը լրացնող հարակից տարրեր, մնալով գրեթե աննկատելի կամ երկրորդական։

Պատկերի սյուժեն ներկայացնում է ավետարանի այն դիպվածը, երբ Քրիստոսն իր երեք աշակերտների՝ Պետրոսի, Հակոբի ու Հովհաննեսի հետ բարձրացել է Ջիթենյաց լեռը, վերջին անգամ աղոթելու։ Նախազգալով գալիք փորձությունները, նա նրանցից առանձնացել է և ծունկի եկած դիմել աստծուն հետևյալ խոսքերով. «Հայր իմ, եթե կարելի է, այս բաժակը ինձնից հեռացրու»։ Քրիստոսի այս խոսքերը ակնարկում են այն դառնությունները, որ նա ճաշակելու էր, ենթարկվելով բազում չարչարանքների։ Լեհացին այս խորհրդավոր միտքը մատուցել է պատկերավոր կերպով, ներկայացնելով մի հրեշտակի, որը Քրիստոսին բաժակով ըմպելիք է մատուցում. դա խորհրդանշում է ակնարկված դառնության այն բաժակը, որից ըմպելու էր Քրիստոսը։ Այնուհետև ամպերի մեջ պատկերել է հրեշտակների, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացրել է որևէ առարկա, որով տանջելու էին Քրիստոսին. մեկը բռնել է փշե պսակը, մյուսը՝ աքցան, երրորդը՝ ճիպոտներ, չորրորդը՝ գամեր, մյուսները՝ գեղարդ, ձող սպունգով, ատրիճան և այլ իրեր։

Ինչպես տեսնում ենք, նկարիչը թեպետ պատմողական-նկարագրական ձևով է մեկնաբանել թեման, բայց և խոր իմաստ է տվել պատկերին, պարզաբանելով Քրիստոսի խռովահույզ հոգեկան ապրումների շարժառիթները։ Իմաստավորված են և աշակերտները, որոնք, ըստ ավետարանի նկարագրության, անկարող լինելով արթուն վիճակում սպասել ուսուցչին, ննջել են։

Հասկանալի է, որ Ս. Լեհացին նպատակ է հետապնդել բազմանշանակալի դարձնել Քրիստոսի վերջին աղոթքը։ Ջպետք է մոռանալ, որ հանձին Ս. Լեհացու գործ ունենք աստվածաբան, մոլեռանդ հավատացյալ հոգևորական նկարչի հետ, որն, անտարակույս, հավատի ներշնչանքով է ստեղծել իր գործը։ Նրա ստեղծած բոլոր կերպարները իրենց թեմային համապատասխան հոգեկան ապրումների մեջ են, ինչպես «Ավետման» մեջ հանդես եկած ոգևորությամբ տոգորված ավետող հրեշտակը և հնազանդ երկյուղածությամբ զմայլված Մարիամը. այդպիսին էր փառաբանումից դյութված, երջանկության ցնծալից տրամադրություն ապրող սուրբ կույսը. այդպիսին է դառնության բաժակն ըմպած Քրիստոսը հուսահատական հոգեվիճակով, այդպիսին ենք տեսնելու և Մարիամին «Ողբի» մեջ, անհուն վշտով համակված որդեկորույս մոր հոգեկան տրամադրությամբ։

Լեհացու Քրիստոսը դյուրազգաց է, փխրուն, դիմագծերը նրբատես են, հասնելով կանացի քնքշության, ձեռքերը վտիտ, աշխատանք չտեսած բարակ մատներով. շարժումները վայելուչ, մարմնակազմը՝ բարետես։ Լեհացու Քրիստոսը մարդկային ամենակատարյալ հատկանիշներով օժտված էակ է, մարդ-աստված։

Նրան համակած խորին հուզմունքը մարդկային հոգեկան ապրումների դրսևորումն է, թեպետ, որոշ չափով շաղախված կրոնական սիմվոլիկայով։ Պատկերին զգալի չափով խորհրդավորություն է տալիս երկնքից ճառագայթող լույսը որպես սուրբ հոգու խորհրդանիշ։

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, նկարչի

աշխարհայացքը զերծ չէ երկվությունից. աստվածաբանի մտահայեցողությունը հաշտեցված է աշխարհիկ ռեալ ըմբռնողության հետ. դրա գրավականը՝ իրական ձևերով, շոշափելի առարկայականությամբ պատկերված Քրիստոսի անձնավորությունն է. այստեղ, իհարկե, իրականի զգացողությունը նսեմացնում է սիմվոլիկ պատրանքը։ Եվ դա զարմանալի չէ, քանի որ, ինչպես արդեն ասվել է, 17-րդ դարում հասարակական կյանքում տեղ գտած աշխարհիկ գաղափարների հաղթանակն իր արտացոլումը գտել էր և արվեստում. իսկ Լեհացին, ինչպես ցույց տվին նրա ստեղծագործությունները, դաստիարակված լինելով դասական արվեստի ավանդույթներով, աստվածաբանի իր համոզմունքներով մեկտեղ, նախապատվություն տալիս էր 16—17-րդ դարերի եվրոպական արվեստին, որի ազդեցությունը, տարբեր ընկալումներով, թափանցել էր 17—18-րդ դարերի հայկական արվեստում։ Սրանով էլ պայմանավորված է Ս. Լեհացու մոտեցումը դեպի իրական աշխարհը. Քրիստոսը գտնվում է հավատով ներշնչված մարդու հոգեվիճակի մեջ, բայց կերպավորված է իրական ձևերով, հոգեկան լարված ապրումներով։

Նկարում պահպանված է դասական արվեստի պատկերի կառուցման համաչափության կանոնը՝ Քրիստոսի շարժմունքին գեղեցիկ ձև տալու միտումով, զգեստների ձևերի ու ծալքերի ավանդական մշակումով, ավելորդ էֆեկտներից ու դիմախաղի չափազանցումից զերծ մնալու ձգտումով։ Պատկերի կոլորիտը ինչպիսին հատուկ է նրա բոլոր գործերին զուսպ է և ներդաշնակ։ Գործածելով մեկտեղ կապույտ, կարմիր, կանաչ գույներ, նա չի ձգտում դրանք իրար հակադրել իրենց պարզ վիճակում, այլ երանգավորում է, մեղմում դրանց հնչեղությունը, ներդաշնակում իրար հետ փոխադարձ գունային անցումներով, հասցնում իրենց հագեցածությանը, ծառայեցնում որպես առարկայի գեղարվեստական ճանաչողության միջոց։ Մասնավորապես, գեղանկարչորեն հրապուրիչ են հրեշտակների մերկ մարմինները, նկարված վարդագույն օխրայով, որոնք փողփողում են սպիտակ ամպերի շրջապատում բացառիկ հմայքով։ Գեղեցիկ է հնչում Քրիստոսի կազմվածքը շրջապատի հետ իր կապույտ և կարմիր զգեստավորումով, ընտրված բավական լավ ճաշակով. մասամբ քաղցրավուն է ու նույնիսկ միագույն դեմքի կոլորիտը, զիջելով նրա այլ գործերին։ Հավանաբար, հետագայում դեմքը վերանկարվել է ուրիշ նկարչի ձեռքով։ Բայց դա մնում է աննկատ գեղանկարչորեն շատ լավ ընդհանրացված պատկերի մեջ, որը ներգործող խոր տպավորություն է թողնում իր թե՛ գաղափարի, թե՛ գեղարվեստական միջոցների ամբողջությամբ։ Սակայն Ս. Լեհացու տաղանդն իր առավել վառ դրսևորումը գտել է մի այլ սյուժետային պատկերում, որը կոչվում է «Աստվածամայրը, միածինը մեռած իր գրկում և յոթ սուր իր սրտում», որն այլ կերպ կարելի է անվանել «Ողբ», ինչպես ընդունված է եվրոպական արվեստում։ Դա Լեհացուց պահպանված մեզ հայտնի ստեղծագործությունների գլուխգործոցն է։ Այս աշխատանքը թեպետ նույնպես անստորագիր է*, սակայն, իր ոճական հատկանիշներով, հնարավորություն է տալիս առանց տարակուսանքի հաստատելու, որ նկարված է «Ս. Աստվածածին», «Ավետընկալ Մարիամը», «Ավետաբեր հրեշտակը» և «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա» նկարների հեղինակի ձեռքով։ Ողբը Վերածնության դարաշրջանի և 17-րդ դարի կերպարվեստագետների ամենասիրած և ամենադրամատիկական-ողբերգական թեմաներից մեկն է։ Բազմաթիվ արվեստագետների մոտ կարելի է հանդիպել այդ թեմայով ստեղծագործությունների, յուրաքանչյուրի մոտ իր պատկերացումով կերպավորված։ Դրանք, մեծ մասամբ, իրար

* Պատկերի ներքևը կա հետևյալ արձանագրությունը, «Յիշատակ է պատկերս Աստապատցի Յովսեփ վարդապետեն ի դուռնս. Էջմիածնի թւական... ՌՃ» (մեր թվականության 1651 թ.)։

հետ կապվում են կամ սյուժեի նմանությամբ, կամ պատկերի կառուցվածքով։ Ս. Լեհացու «Ողբը» նույնպես հիշեցնում է Վերածննության շրջանի և 17-րդ դարի եվրոպացի կերպարվեստագետների նույն թեմայով գործերը։ Նույնպիսի երևույթ կարելի է տեսնել և՛ Ռաֆայելի, և՛ Տիցիանի, և՛ Անդրեա դել Սարտոյի, և՛ Կարավաջոյի, և՛ շատ շատերի ստեղծագործություններում, որոնց խմբին կարելի է միացնել և Ս. Լեհացու «Ողբը»։ Անշուշտ, սրանց սկզբնաղբյուրը Միքելանջելոյի նույնանուն խմբաքանդակն է, որի հանճարեղ կոմպոզիցիոն լուծումը դասական բնորինակ դարձավ հիշյալ արվեստագետների ստեղծագործության համար։ Ս. Լեհացու «Ողբը» աշխատանքը նույնպես ուղղակի կերպով կրում է այդ բարեբար ազդեցությունը։ Չնայած դրան, հայ արվեստագետի համար պատիվ էր կերպարների ինքնուրույն մեկնաբանումով և գեղանկարչական սեփական արտահայտչական միջոցներով հասնել նման հիասքանչ արդյունքի։

Անշուշտ չի բացառվում, որ Ս. Լեհացին դեռ արտասահմանում ապրած ու սովորած տարիներին կարող էր ծանոթ լինել հանճարեղ իտալացու, ինչպես և այլ նկարիչների ստեղծագործություններին։ Թերևս, դրանք էլ ոգեշնչել են հայ նկարչին, ստեղծելու իր «Ողբը»։ Ս. Լեհացու ստեղծագործության կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, չնայած իր որոշ յուրօրինակության, ավելի մոտ է Միքելանջելոյի նույնանուն խմբաքանդակին, քան որևէ այլ նկարչի գործին. տարբերությունը նրանում է, որ Քրիստոսի մարմինը պատկերված է հակադիր շարժման մեջ։

Հայ նկարիչը նույնպես Տիրամորը կերպավորել է նստած, Քրիստոսի մարմինը ծնկներին, սակայն այնպիսի արտասովոր վիճակում, որպիսին չենք հանդիպում եվրոպական արվեստի նույն թեմայով ստեղծագործություններում։ Տիրամայրը պատկերված է կրծքում խրված յոթ սրերով. իսկ նկարի վերևի մասում, առանձին շրջագծերի մեջ, ամփոփված են Քրիստոսի կրած չարչարանքներից յոթ դրվագներ, որոնք իմաստավորում են սրերի նշանակությունը։ Սրերը խորհրդանշում են այդ չարչարանքների ազդեցությամբ Մարիամի սրտում առաջացած կսկիծները կամ, ինչպես ժողովուրդն է ասում «վերքերը», որի հետ կապված նույնիսկ «Յոթ վերք» անունով սրբավայրեր կան։

Թեմայի այսպիսի մեկնաբանումը բխել է արևելցու յուրովի մտածելակերպից, դեպքերի, երևույթների անմիջական և պարզ ըմբռնումից, բովանդակությունն ավելի մատչելի միջոցներով հասկանալի դարձնելու, ողբի ֆիզիկական արտահայտությունը արտակարգ չափազանցությամբ պատկերելու միտումից։ Չնայած նման սրտաճմլիկ թեմաներով պատկերներ ունենալը եկեղեցու համար միշտ շահեկան է եղել՝ բորբոքելու դյուրազգացուն հավատացյալների զգացմունքները։ Սակայն գնահատելին այն է, որ Լեհացին չի իջել մինչև միամտության աստիճանը և պատկերին չի տվել նատուրալիստական մեկնաբանում։ Հիշյալ նշանակները պատկերված են գեղանկարչական այնպիսի նրբազգացությամբ, որ դրանց գոյությունը նպաստում է բովանդակության ընդլայնմանը, նկարում գրավելով երկրորդական տեղ։ Օժտված լինելով գեղանկարչի զգաստ բանականությամբ, նա իր ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացրել է պատկերի առանցքը հանդիսացող Մարիամի և Քրիստոսի կերպարների վրա, նրանց միջոցով դրսևորելով իր մտահղացումը։

Ի դեպ, Վերածնության նկարիչների հետևողությամբ, Լեհացին նույնպես Մարիամին կերպավորել է շատ ավելի երիտասարդ, քան կարող էր լինել 32 տարեկան որդու մայրը, հավանաբար, նկատի ունենալով ավետարանի այն դրույթը, թե սրբերը չեն ծերանում։ Այդպես են վարվել բոլոր եվրոպացի նկարիչները։ Երբ Միքելանջելոյին իր «Ողբ» խմբաքանդակի կապակցությամբ հարց են տվել, թե ո՞րտեղ է նա տե-

նել այդ տարիքի որդու այդքան երիտասարդ մայր, նա ձեռքը բարձրացրել է վեր և ասել. «Այնտե՛ղ, երկնքում»։

Ս. Լեհացու «Ողբը» ներկայացնում է գաղափարով խորիմաստ, գեղարվեստական միջոցներով բարձրարվեստ ստեղծագործություն, որի ամեն մի մանրամասը պատճառաբանված է, միաձուլված պատկերի ընդհանուր կառուցվածքին, նպաստելով բովանդակության ողբերգական տրամադրության ընդգծմանը։ Այսպիսի տրամաբանված, բոլոր մասերով գեղանկարչորեն զգացված, կշռադատված և հուզականությամբ հագեցած պատկերի կարելի է հանդիպել մեծ տաղանդով օժտված նկարիչների մոտ։

«Ողբ»-ի կենտրոնական դեմքը Տիրամայրն է, նույնպես ազնվացված, գեղեցիկ դիմագծերով։ Նա նստած է հանդարտ դիրքով, գլուխը խոնարհած, դեմքին մեղմ թախիծով շղարշված խաղաղ արտահայտություն։ Սակայն դա միայն արտաքուստ է թվում։ Պետք է զգալ, թե որպիսի՜ անհուն կսկիծ է համակել նրան, կամ նրա հանդարտ կեցվածքի մեջ որպիսի՜ հուսահատական աղերս կա. որքա՜ն ծանր վիշտ են թաքցնում իրենց խորքում նրա կիսափակ մեղմ աչքերը՝ հառած Քրիստոսի անշնչացած մարմնին. մայրական ինչպիսի՜ գորովագութ զգացմունքով և զգուշորեն են գրկել նրա քնքուշ մատները որդու գլուխը, իսկ մյուսով՝ նրա անկենդան, սառած ձեռքը, որի հպումից ցուրտ մշուշն է թանձրացել նրա հոգում։ Լեհացու «Ողբը» որդեկորույս մոր հոգեցունց ապրումների մի լալահառաչ սգերգ է, մարմնավորված պատկերի մեջ։

Գեղարվեստական միջոցներով մոտ լինելով Վերածնության վարպետների ստեղծագործություններին, Լեհացու «Ողբը» ունի գաղափարական այլ նպատակասլացություն։ Եթե Վերածնության արվեստագետների ստեղծած Մարիամի կերպարի մեջ վշտի արտահայտությունը հասնում է համամարդկային նշանակության, Լեհացու Տիրամայրը, թեպետ անսահմանորեն վշտահար և խորապես դրամատիկական կերպար, մարմնավորում է անհատի հոգու ողբերգությունը, արտահայտում է սրտամորմոք մոր հուսաբեկ սրտի, փլված հոգու անհուն ու անմեկին կսկիծը։ Պատկերի այդչափ հուզական ներգործությանը մեծապես նպաստում են գեղարվեստական միջոցները՝ ինչպես ճարտարակերտ կոմպոզիցիան, ճշգրիտ հարաբերաչափերը, իմաստավորված կոլորիտը և լուսավորությունը։ Այն կառուցված է կատարելապես համաչափ հարաբերություններով և ինչպես Վերածնության նույնատիպ ստեղծագործություններին է հատուկ, ամփոփված է եռանկյունաձևի մեջ, որը գերազանցորեն նպաստում է պատկերի մասերի ամբողջականությանը և ընկալմանը։ Այդպիսի ձևի մեջ շատ ճաշակով և համոզիչ է գտնված Մարիամի և Քրիստոսի մարմինների հակադիր շարժումների վրա կառուցված հարաբերությունը, որի շնորհիվ նկարը դիտվում է կատարելապես հավասարակշռված և հետաքրքրությամբ։ Իհարկե դրան նպաստում է և միջավայրը. բացօթյա տարածություն, բնանկարի մի փոքրիկ հատվածով, կապույտ երկինք՝ որի վրա լողում են շառագունած ամպերը, ստեղծելով անհանգիստ տրամադրություն։ Կարծես թե բնությունն էլ է մասնակցում սգավոր մոր անմեկին վշտին, վարագուրելով իր անհուն կապույտը։ Այսպիսով, միջավայրը իմաստավորում է նկարչի մտահղացումը, նպաստելով պատկերի դրամատիկական հուզականության ընդգծմանը։ Փոքր չէ այս գործում նաև կոլորիտի դերը ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ առանձին մասերում հակադիր գույների հմուտ, նրբաճաշակ համադրումով։ Նախորդ գործերի մասին խոսելիս ասվեց, որ Լեհացու կոլորիտը զուսպ է, գույներն իրար հետ համահնչուն են նույնիսկ իրենց առավելագույն հնչեղության դեպքում և նրբերանգված են լուսավորության տարբեր պայմաններում։ Գեղանկարչական մեծ ընդհանրացումով է հնչում Քը-

րիստոսի փղոսկրա-սպիտակավուն մերկ մարմինը Տիրամոր կապտա-կանաչավուն զգեստի ֆոնի վրա, ինչպես նաև Տիրամոր մարմինը՝ շառագունած ամպերի ֆոնի վրա։ Նրբաճաշակ կոլորիտը սքանչելի զգացողությամբ է զուգորդել Տիրամոր գունատ վարդագույն մարմինը Քրիստոսի անարյուն մարմնի սպիտակության հետ։ Այդ գունատությունը առանձին հրապույր է տվել ողբերգություն ապրող մանկամարդ մոր նրբատես դիմագծերին։ Գեղանկարչական նրբազգացությամբ է նկարված Քրիստոսի մարմինը, լուսավոր մասերում քիչ տաք, ստվերոտ մասերում սառն մոխրավուն երանգների կատարյալ զուգորդմամբ։ Հիացմունք են պատճառում Քրիստոսի մարմնի այնքան բնական, ճկուն ձևերը, կառուցված մարդակազմության խոր գիտելիքներով։ Մանավանդ կատարյալ են կախված թևը, կրծքավանդակը, ոտքերը. ապա որքա՜ն գրավիչ է Քրիստոսի գլուխը՝ ազնվացված, խաղաղ դիմագծերով։ Իսկ կատարելության ինչպիսի՜ մակարդակի պետք է հասած լիներ նկարչի ձեռքը, կարողանալու համար այնպես նրբորեն պատկերել Մարիամի մատները, որոնցով նա գրկել է Քրիստոսի գլուխը։ Կամ գեղանկարչի ինչպիսի՜ զգայունություն էր պետք ունենալ, պատկերի ներքևի մասում երևացնելով Մարիամի ոտքի թաթը, որն այնքան իմաստավորված է և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ կոլորիտով։

Ս. Լեհացու «Ողբը» մեծատաղանդ նկարչի ստեղծագործ մտքի հուզաթաթավ ոգեշնչում է, հզոր երևակայության սքանչելի դրսևորում, բանականի ու զգայականի անզուգական ներդաշնակում, մեծաշնորհ նուրբ կոլորիստի, նրբակիրթ ճաշակով օժտված հմուտ արվեստագետի հոյակապ մտահղացում, որն իր բովանդակության դրամատիկական հուզականությամբ հնչում է որպես տրտմագին եղերերգ, իսկ գեղարվեստական միջոցների կատարելությամբ ու ռեալիզմով հանդիսանում նրա ստեղծագործությունների գեղեցկագույն գոհարը։

Քննարկված ստեղծագործություններով արդեն ծանոթանալով Ս. Լեհացու արվեստի ոճական առանձնահատկություններին, կարելի է հեշտությամբ ճանաչել նրա այլ ստեղծագործությունները, մանավանդ որ հայկական հին մամուլում հիշատակություն կա այն մասին, որ նա մեծ թվով պատկերներ է նկարել Էջմիածնի տաճարի համար։ Ուսումնասիրելով 17—19-րդ դարերից Էջմիածնում պահպանված հայ նկարիչների ստեղծագործությունները, կարելի է եզրակացնել, որ առաքյալներից մի քանիսի պատկերները նույնպես պատկանում են նրա վրձինին։ Դրանցից են՝ Թադեոսի, Փիլիպոսի, Սիմոնի և Պողոսի կես մեջքով գեղանկար պատկերները։ Ավելի ուշ, այլ նկարիչների ձեռքով կատարված այս ժանրի գործերի համեմատությամբ, հիշյալ առաքյալների պատկերները զանազանվում են կերպարների որոշակիությամբ ու մեղմությամբ, ազնվացված դիմագծերով, ներքին ապրումներով, կենդանի, իրական զգացում հաղորդող ինչ-որ զմայլանքի արտահայտությամբ, շարժումների վայելչությամբ, մարմնաձևերի անհամեմատ լավագիտակ մշակումով, զգեստների ծալքերի ավանդական դասավորությամբ, գեղանկարչական փափուկ նկարելակերպով։ Սրանք նկարչի նախորդ նկարների հետ ազգակցում են կատարման ոճական միասնությամբ։ Սակայն, երկար տարիներ ապրելով Հայաստանում, մերվելով հայ իրականության հետ, ուսումնասիրելով հայկական որմնանկարի ու մանրանկարի նմուշները, նա իր գիտելիքներին է միացրել այդ ամենը, որն էլ նրա արվեստին տվել է ազգային երանգ։

Որքան էլ Լեհացին լիներ մոլեռանդ կրոնամոլ, այնուամենայնիվ, 17-րդ դարում հայ մտավոր կյանքում թափանցած աշխարհիկ հոսանքը այնպիսի լայն ծավալ էր ստացել, որ հնարավոր չէր դիմադրել։ Այդ է պատճառը, որ Լեհացու թե՛ սյուժետային, թե՛ առանձին սրբերի պատկերներում տեսնում ենք գրեթե աշխարհականացված մարդիկ,

երբեմն միայն դեմքերի որոշ իդեալականացմամբ։ Դրանցից մի փոքր տարբերվում են առաքյալները, որոնց կերպարները բավականաչափ կոնկրետացված են։ Դժվար է համաձայնվել, որ դրանք նկարված լինեն առանց բնօրինակի։ Չնայած կերպարների զանազանության, դրանք իրար մոտ են նկարելակերպով։ Բոլորն էլ պատկերված են կերպարների ցայտուն արտահայտչականությամբ, ձևերի մոնումենտալ ընդհանրացումներով։ Գույները դրված են մեծ մակերեսներով, լուսավորությունն օգտագործված է դասական գեղանկարչության սկզբունքով և շատ լավ է նպաստում դեմքի, մարմնի, զգեստի ձևերի ընդգծմանը։ Գեղանկարչական միջոցների ընդհանրացման մեջ Լեհացին ցուցաբերել է մեծ հմտություն, որը, ընդհանրապես, բնորոշ է նրա ստեղծագործություններին։

Առաքյալները պատկերված են իրենց տարբերիչ նշանակներով՝ այն առարկաներով, որոնցով նրանք տանջամահ են արվել քրիստոնեական ուսմունքի տարածման համար։ Նրանք բոլորն էլ մեծահասակ են, մորուքով, պատկառելի տեսքով, հոգևորականի երկար զգեստներով, ուսներին՝ ծածկոց, որը հիշեցնում է հռոմեական տոգան։ Եթե առաքյալների տարազը նման է իտալական արվեստում տեղ գտած սրբերի տարազին, ապա նրանց կերպարները, դիմագծերը բնորոշ հայկական են. մի առավելություն, որը զգալի չափով մեղմում է օտար արվեստի ոճական ազդեցության տպավորությունը։

Առաքյալների դիմանկարների մեջ ամենից ավելի գրավիչը՝ Թադեոս առաքյալի դիմանկարն է գեղարդը ձեռքին։ Իմաստավորված կոմպոզիցիոն լուծումով՝ նրա կիսաֆիգուրան լցնում է կտավի ամբողջ մակերեսը, անմիջապես ուշադրություն հրավիրելով. նրա հայացքը սրբազան խորհրդածությամբ երկինք է ուղղված. դիմագծերը համակրելի են, աչքերը խոհուն. դեմքն արտահայտում է ներողամիտ բարություն, ակնածանք, պատկառանք։ Ս. Լեհացին ռեալիստորեն, պարզ միջոցներով, երկու-երեք գույներով և հնարավորին չափ մեծ ընդհանրացումներով է պատկերել առաքյալին։ Հատուկ ուշադրություն է նվիրված դիմանկարի կառուցմանը, տեղադրմանը։ Առաքյալի մարմնի դիմահայաց դիրքը միօրինակ վիճակից դուրս բերելու համար նա օգտագործել է զգեստների ծալքերի դասավորությունը. հատկապես ուսերին գցած տոգան, որի մի ծայրը իջնում է աջ ուսից, իսկ մյուսը՝ ծալքերով կուտակվել է ձախ բազկին, առաջացրել է լույսի ու ստվերների բազմազան անցումներ, ստեղծել է ծավալներ, մարմնին տվել աշխույժ շարժում, կենդանություն։

Սիմեոն առաքյալի դիմանկարը սղոցով, որն իր ընդհանուր ոճով մոտ է նախորդին, քրիստոնեական դոգմատիկ ուսմունքի հավիտենականության գաղափարն է արտացոլում։ Ցույց տալով սուրբ գիրքը, նա տոգորված է հավատի ներշնչումով և նրա միսիան, որպես առաքյալի, կրոնի տարածումն է։ Ընտրելով որպես տիպար պատկառելի արտաքինով ու տարիքով հոգևորականների, Ս. Լեհացին նկատի ուներ սրբապատկերների միջոցով ներգործող ազդեցություն ունենալ հավատացյալ ժողովրդի վրա։ Անշուշտ, նկարչի արվեստը ժամանակին ունեցել է համոզչականություն։

Ջերմեռանդ բարեպաշտության խորհրդանիշ է երրորդ առաքյալի՝ Հակոբոսի դիմանկարը, քարոզիչի դերում։ Դիմանկարային կոնկրետությամբ պատկերված առաքյալի պատկառելի դեմքին շողում է անսահման հավատ դեպի Քրիստոսի ուսմունքը. ակնածալի հայացքը ուղղած շրջանակից դուրս գտնվող հավատացյալ ժողովրդին, նա կարծես թե ուզում է համոզել այդ ուսմունքի ճշմարտացիության մասին, որին, կարծես թե խորին ակնածանքով ունկնդրում են դեռևս խարխափողները։ Նրա ձեռքի շարժումը կատարելապես ձայնակցում է նրա դեմքի արտահայտությանը, որի վրա կարդացվում է առաքյալի հոգեկան զմայլանքի վի-

ճակը։ Նրա արտահայտությունը նույնպես խոհուն է. սևեռուն աչքերը վկայում են մտքի կենտրոնացած վիճակի մասին. մարմնի կիսախոնարհ դիրքը նշան է քրիստոնեական ուսմունքի հանդեպ ունեցած նրա ակնածալի վերաբերմունքի, հեզության, հնազանդության, որով նա համակված է քարոզելիս։ Մարմինը ծածկող լայն տոգան պատկառելի տպավորություն է տալիս նրա արտաքինին, համապատասխանելով նրա կոչմանը։

Դիմանկարային կոնկրետությամբ նախորդներից տարբերվում է Պողոս առաքյալը սրով և գրքով, նույնանման զգեստավորումով, ինչպես մյուսները։ Սրա կերպարն ավելի առնական է, ավելի քիչ աշխարհիկ, քան առաջինները, բայց զուրկ չէ ինտելեկտից։

Ինչպես տեսանք, բոլոր չորս առաքյալները պատկերված էին թեպետ իրար նման հատկանիշներով, բայց իրարից տարբերվում էին թե տիպարներով, թե շարժմունքով, թե դերով։ Սակայն կա և մի ընդհանուր հատկանիշ, որը ցայտուն կերպով դրսևորված է նրանց կերպարներում. դա՝ աշխարհայինի հաղթանակն է կրոնական սխոլաստիկայի նկատմամբ, դա մարդկային բանականության հաղթանակն է, որը հալածված էր վաղ միջնադարում, մարդու անհատականության դրսևորումը, ճանաչված նաև եկեղեցու կողմից։ Եվ, թերևս, այդ շարժառիթներն են թելադրել Ս. Լեհացուն դիմելու կերպարների տիպականացման, առաքյալներին ներկայացնելով կոնկրետ մարդկային արտահայտություններով։ Նրա առաքյալները նման չեն վաղ միջնադարի անմարմին ու անարյուն սրբերին, որոնք պատկերներում ներկայացվում էին որպես ճգնավորներ. նրանք օժտված են մարդկային հատկություններով, առողջ ֆիզիկականով, բանական հարուստ տվյալներով։

Ս. Լեհացու ռեալիզմը արդյունք էր Հայաստանում կապիտալիստական հարաբերությունների սաղմնավորման շրջանում հայ ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցող այն վերափոխումների, որոնց արտահայտությունը հանդիսացավ ընդհանուր կուլտուրայի աշխարհականացումը։ Դա տեղ գտավ նաև կերպարվեստում, որմնանկարի և կամերային պատկերի մեջ։ Աշխարհականացման միտումը թափանցեց և վանքերի պարիսպներից ներս, դուրս վանեց սրբապատկերների մեջ արմատավորված միջնադարյան սխոլաստիկ գաղափարներով ներծծված ավանդականությունը, դրա փոխարեն ելակետ ընդունելով աշխարհիկ իրականությունը։

Ս. Լեհացու ստեղծագործությունը, որոշ առումով, նշանավորում է ռեալիզմի հաղթանակը սրբապատկերների դոգմատիկ կանոնների հանդեպ, կրոնական սխոլաստիկ պատկերացումների հանդեպ, այն էլ այնպիսի հավատացյալ կրոնավորի կողմից, ինչպիսին ինքն էր՝ աստվածավախ կրոնավոր Ստեփանոս Լեհացին։

ԱՍՏՎԱԾԱՏՈՒՐ ՍԱԼԹԱՆՅԱՆ

Արևելյան Հայաստանում 17-րդ դարի երկրորդ կեսին ասպարեզ էր եկել մի ուրիշ նկարիչ, որին վիճակված էր շատ կարևոր դեր կատարել հայկական և ռուսական արվեստների մերձեցման և փոխադարձ ազդեցության գործում։ Նրա հայկական անունն էր Աստվածատուր Սալթանյան, որը ցարական Ռուսաստանի պայմաններում ստիպված էր եղել կոչվել Բոգդան Սալթանով (1640—1702)։

Նրա կենսագրությունը վերաբերող տեղեկություններն այնքան քիչ են, եղածներն էլ այնքան կցկտուր ու հակասական, որ դժվար է պատկերացնել նրա կյանքի ու գործունեության առաջին շրջանը։ Նույնիսկ ծննդյան ու մահվան թվականները վերջնականապես հաստատված չեն, ինչպես նաև ծննդա-

վայրը պարզված չէ։ Ոմանք ենթադրում են, որ նա ծնվել է Ագուլիսում 1640 թվականին, ոմանք էլ պնդում, որ ծնվել է Սպահանում 1620—1630-ական թվականներին։ Իսկ Մոսկվայի կենտրոնական արխիվի փաստաթղթերից մեկում հիշատակված է որպես Ջուղայեցի*։ Նրա կրթության մասին նույնպես չկան վերջնականապես հաստատված ստույգ տեղեկություններ։ Ենթադրվում է, որ նա սովորել է Ագուլիսի Թովմաս առաքյալի վանքի դպրոցում, որտեղ, ուրիշ գիտելիքների հետ մեկտեղ, սովորել է մանրանկարչություն։ Հիշյալ վանքում սովորելը չէր խանգարի, որ նա հետագայում ապրեր ու ստեղծագործեր Սպահանում և Ջուլֆայում, որի մասին վկայում են արխիվային նյութերը։ Այդ իսկ նյութերից նաև հայտնի է դառնում, որ Սալթանյանը 1667 թվականին նշանակվել է Մոսկվայի Կրեմլի Զենքի պալատում որպես նկարիչ։

Հայտնի է, որ 17-րդ դարում Նոր Ջուղայի վաճառականները առևտրական սերտ հարաբերությունների մեջ են եղել ոչ միայն Եվրոպայի ու Ասիայի երկրների, այլև Ռուսաստանի հետ։ Նրանք Իրանից վաճառքի էին արտահանում մետաքս, ընտիր գործվածքներ, ձեռագործներ, գորգեր, թանկագին քարեր, մարգարիտներ, ոսկերչական իրեր։ Ռուս թագավորներին սիրաշահելու և ռուսական կայսրության սահմաններում առևտրի ազատություն ստանալու նկատառումով, հայ վաճառականները նվերներ էին մատուցում նրանց և ազատ գործում։ Այսպես օրինակ, ռուս կայսրներից մեկը՝ Ալեքսեյ Միխայլովիչը իր պալատում հաճախ էր ընդունում Ջուղայի հայ վաճառականներին, որոնք ներկայանում էին նվերներ մատուցելու. իսկ հատկապես զատկի տոներին թույլ էր տալիս իր ձեռքը համբուրելու։ Ահա այդպիսի մի առիթով, 1660 թվականի մարտի 28-ին, սպահանցի վաճառական խոջա Զաքար Սահրադյանի գլխավորությամբ Մոսկվա է ժամանում ինն հոգուց բաղկացած հայկական առևտրական ընկերության ներկայացուցչությունը, իր հետ բերելով թանկագին մի գահ և բազմաթիվ թանկարժեք իրեր, նվիրելու ռուսաց կայսր Ալեքսեյ Միխայլովիչին։ Թե առևտրական ինչպիսի մեծ գործարքներ էին ուզում ծավալել Ռուսաստանում հայ վաճառականները, դրա չափանիշը նրանց բերած ընծաներն էին։ Այն ժամանակվա գներով միայն գահի արժեքը կազմում էր 22,589 ռուբլի ոսկով։ Նրա վրա կային տեղավորված թանկագին քարեր, 5 կտոր արծաթ, 26 կտոր ոսկի, 897 մեծ ու փոքր չափերի ադամանդ, 1,298 տարբեր չափերի հակինթ, 18,030 տարբեր մեծության փիրուզ, փղոսկրից պատրաստած չորս փղերի հարթաքանդակներ, արժեքավոր կտորներ, ընտիր փայտ և այլն։ Գահն իրենից ներկայացնում է կիրառական արվեստի առաջնակարգ նմուշ։ Բացի հիշյալ գահից, հայ վաճառականները բերել էին և այլ թանկադին առարկաներ՝ ոսկուց, ադամանդից, գործվածքներ, պերճանքի առարկաներ և այլ իրեր։ Նվիրված գահը, որն իրենից ներկայացնում է պատմական և գեղարվեստական մեծարժեք աշխատանք, այժմ պահվում է Մոսկվայի Կրեմլի Զենքի պալատում և կոչվում է «Ադամանդյա գահ»։

Այսպիսի նվերներով սիրաշահված, Ալեքսեյ Միխայլովիչը իրավունք է տալիս հայ վաճառականներին ազատ առևտուր անելու ռուսական կայսրության սահմաններում, և Ռուսաստանի վրայով արևմտյան Եվրոպայի հետ։

1667 թվականին, այլ նվերների հետ հայ վաճառականները իրենց հետ բերում են նաև «Խորհրդավոր ընթրիք» թեմայով մի պատկեր, որն, ըստ արխիվային նյութերի, պատճենահանված է եղել պղնձի վրա, Աստվա-

* Сборник документов, под редакцией профессора В. Парсамяна. «Армяно-русские отношения в XVII веке», стр. 66. Ереван, 1953 г. Арм. госиздат.

ծատուր Սալթանյանի ձեռքով, հավանաբար ձիթաներկերով[2*]։ Արխիվային նյութերում չի հիշատակվում, թե ո՞ր նկարչի ստեղծագործությունից է պատճենահանված, բայց այդպիսի նկարի գոյության փաստը հաստատում է, որ Սալթանյանը մինչև դա նկարելը, այսինքն՝ մինչև 1660 թվականը, արդեն ձևավորված նկարիչ է եղել, ստեղծագործելու որոշակի փորձառությամբ։ Այդ մասին է երաշխավորում Իրանից ռուսական կայսրին գրված մի նամակ, ուր «Խորհրդավոր ընթրիք»-ի հեղինակ Սալթանյանի մասին ասվում է, թե «այն արվեստանոցում, որում պատրաստված է այդ նկարը, դրա հեղինակի՝ Սալթանյանի տաղանդը գերազանցում է բոլորին»**։

Նկատի ունենալով Սալթանյանի ընդունակությունները գեղանկարչության բնագավառում, ինչպես նաև այն փաստը, որ նա մինչև Մոսկվա գալը (1666 թ.) աշխատել է Սպահանում, ունենալով լավ նկարչի համբավ և ժամանակակից է եղել հայ նկարիչներ՝ Մինաս Ջուղայեցուն ու Հովհաննես Մրքուզին, հնարավոր է թվում ենթադրել, որ նա էլ նրանց հետ մասնակից է եղել Սպահանի և Ջուղայի վաճառականների տների, ինչպես նաև հայկական եկեղեցիների գեղանկարչական պատկերազարդման աշխատանքներին, մանավանդ, Ջուղայի հայկական եկեղեցիներում եղած պատկերների թիվը ժամանակին այնքան մեծ է եղել, որ դրանք կարող էին կատարել ոչ թե մեկ կամ երկու, այլ մի քանի նկարիչ, ինչպես այդ մասին վկայում է պատմագիր Հ. Տեր-Հովնանյանցը իր «Պատմություն Նոր Ջուղայու» աշխատության մեջ։

Այս հարցի լուծումը թողնելով ապագային, հետևենք Սալթանյանի հետագա գործունեությանը։

1660 թվականին հայ վաճառականներից ստանալով որպես նվեր Սալթանյանի նկարած «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերը, ռուսաց կայսր Ալեքսեյ Միխայլովիչը անձամբ հետաքրքրվում է նկարչի անձնավորությամբ և հրավիրում նրան Մոսկվա։ Հրավերը հավաստիացնող փաստաթղթերն են՝ իրանցի հայ վաճառական Խոջա Զաքար Սահրադյանի նամակները ռուսաց կայսր Ալեքսեյ Միխայլովիչին* և Սալթանյանի դիմումը կայսրին[3], որի մեջ ասված է՝ «քո ցուցմունքով և հրամանով ես եկա քեզ մոտ Մոսկվա մեծ թագավոր...»**։

Սալթանյանին որպես նկարիչ Մոսկվա հրավիրելը ունի երկու շարժառիթ. նախ՝ որ այդ տարիներին, Սալթանյանի որակը, հավանաբար, համապատասխանել է այն պահանջներին, որպիսիք ելակետ էին՝ ռուսական պալատի համար օտար ծագում ունեցող նկարիչներին պալատ հրավիրելու։ Իսկ «Զենքի պալատում, աշխատող օտար նկարիչների և արհեստավորների թիվը այդ շրջանում հասել է 60-ի, որոնց մեջ եղել են գերմանացիներ, լեհեր, հույներ, արաբ, պարսիկ, հայ»***։

Փաստաթղթերով հայտնի է դառնում, որ Սալթանյանը 1666 թվականին 40 հայ վաճառականների հետ Մոսկվա է ժամանել և 1667 թվականին նշանակվել է Զենքի պալատում որպես նկարիչ****։ Այստեղ նրան անվանում են Բոգդան, որը Աստվածատուր անվան ռուսերեն թարգմանությունն է, որով և հիշատակվում է նա գրականության մեջ ու նույնիսկ Իրանից ուղարկված նամակներում։ Ավելի ուշ, 1674 թվականին, ըստ երևույթին, պալատական միջավայրում ստիպված ընդունում է ուղղափառություն և

* Армяно-русские отношения в XVII в., стр. 41, 42, 44.

** Նույնը. 41, 42։

* Армяно-русские отношения в XVII в., стр. 41, 42.

** Նույնը, էջ 69։

*** Հայկ. ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի «Տեղեկագիր»։ № 4, 1948 г., К. Григорян, Живописец Богдан Салтанов в Московской Оружейной палате, стр. 51.

**** Армяно-русские отношения в XVII в., стр. 249.

փոխելով իր անունը, իրեն կոչում է Իվան Իեվլևիչ Սալթանով։ Նույն թվականին էլ, շնորհիվ իր ջանքերի, ստանում է ազնվականի կոչում*։ Ուսպենսկին անդրադառնալով Զենքի պալատի օտարազգի նկարիչների և արվեստագետների ազգային պատկանելության հարցին գրում է. «Օտարներից շատերն են ընդունել ռուսական հպատակություն և ուղղափառ հավատ, կորցնելով իրենց նախկին անունները և ազգանունները, որոնցով կարելի էր որոշել նրանց ազգային պատկանելությունը։ Դրա համար էլ, այն «օտար» վարպետները, որոնք պաշտոնական վավերաթղթերում կոչվում են Վասիլ Իվանովներ, Իվան Կիրիլովներ, Իվան Միկոլաեներ և այլն, մեզ համար հանդիսանում են հանելուկային անձնավորություններ։ Եվ իսկապես, ո՞վ կարող է մտածել, թե Մարկ Աստաֆևը և Սավվա Յակովլևը (որոնք եղել են Սալթանովի աշակերտները) արաբներ են։ Սակայն Բոգդան Սալթանովի պարագան բավականին պարզ է։ Բազմաթիվ փաստաթղթերում ճշտորեն և ստույգ ասվում է, որ նա պարսկահայ է, հայ լուսավորչական դավանանքի։ Պաշտոնական թղթերում Սալթանովը ստորագրել է հայերեն**»։

Ռուս պատմաբանների վկայությամբ Սալթանյանը Մոսկվայի Զենքի պալատում բավական նշանակալի դեր է կատարել ռուսական արվեստի զարգացման գործում։ Նրան նվիրված ուսումնասիրություններում և աստյթներում, նրան տրված ընդհանուր գնահատականը հիմնականում դրական է։ Ի. Զաբելինը նրան անվանում է «արքայական պալատի առաջին նկարիչներից մեկը», որն «իր արվեստով ու գործունեությամբ իր բոլոր նախորդներին շատ գերազանցեց»***։ Ա. Նովիցկին գրում է. «Սալթանովը գունանկարիչների շրջանում գրավել է նույնպիսի դիրք, ինչպես Սիմոն Ուշակովը սրբապատկերիչների շրջանում»*։ Տրուտովսկին խոստովանում է, որ «Սալթանովին, որպես սրբապատկերիչի, չի կարելի բացասել տաղանդավորության մեջ, անատոմիայի իմացության մեջ, գծանկարին տիրապետելու և շարժում տալու կարողության մեջ։ Եվ հնարավոր է, որ տարբեր պայմաններում նրանից կարող էր ստացվել հոլանդական տիպի ոչ վատ կենցաղանկարիչ»**։ Ուսպենսկին այսպես է որակում. «Սալթանովը հսկայական օգուտ բերեց ռուսական արվեստին, ներմուծելով նրա մեջ նոր, թարմ ու կենսատու հոսանք։ Նա օտար նկարիչներից ամենից ավելի շատ աշխատեց Զենքի պալատում, ռուսներից շատերին գունանկարչություն սովորեցնելով։ Կար ժամանակ, երբ մեր պալատները, իրենց թանկագին զարդարանքների հետ միասին, ունեին նաև հատկապես Սալթանովի նկարները։ 1737 թվականի և հետագա հրդեհները անխնա ոչնչացրել են 17-րդ դարի գեղարվեստական ստեղծագործությունների նշանակալի մասը։ Սալթանովի ստեղծագործություններից քչերն են մեզ հասել, բայց և դրանք ցույց են տալիս, որ նա, իսկապես, եղել է առաջնակարգ նկարիչ... Մենք բարի անունով, խորին շնորհակալությամբ և հարգանքով ենք հիշում նրկարչին, որը շատ բան է թողել, որպեսզի Ռուսաստանում ստեղծի և պատվաստի ռուսական արվեստը»***։

Վերջապես, շատ կարևոր է Սալթանյանի դերը Զենքի պալատում որպես արվեստ ուսուցանողի։ Դեռ 1667 թվականին, երբ նա ընդունվել է ծառայության, նրա վրա պարտականություն է դրվել «իր արվեստը ուսուցանելու ռուս աշակերտներին»****։ Այդ մասին հաստատում է և Վ. Տրուտովսկին, գրելով, «Հավանաբար, նա դրանից առաջ արդեն հայտնի է եղել որպես նկարիչ, որովհե-

* Старые годы, 1907 г., март.

** Հայկ. ՍՍՀ ակադեմիայի «Տեղեկագիր» № 4, 1948 թ., Կ. Գրիգորյանի հոդվածից, էջ՝ 48—49։

*** Նույնը, էջ՝ 47։

* Նույնը, էջ՝ 48։

** Նույնը, էջ՝ 59։

*** Նույնը, էջ 60։

**** Старые годы, 1907 г., март.

տև նրան անմիջապես պարտականություն են տվել իր արվեստը սովորեցնելու ռուս աշակերտներին»*։ Ա. Ուսպենսկու հրապարակած նյութերի հիման վրա, գրականագետ Կ. Գրիգորյանը թվարկում է ռուս նկարիչների մի ամբողջ ցուցակ, որոնք սովորել են Սալթանյանի մոտ. ահա դրանք՝ Աֆանասի Ցիլիպով, Մատվեյ Ռեդկին, Լազար Իվանով, Կարպ Աստաֆև, Մարկ Իվանով, Եմելյան Կոնդրատով, Իվաշկա Ցեդոսեև, Միշկա Ցիրսով, Գրիշկա Գրիգլով, Իգնաշկա Սկարչևսկի, Յակուշկա Կոնդրատով**։

Ուշադրավ է և այն, որ Սալթանյանը տաֆտայի վրա նկարելու մեթոդն է ուսուցանել ռուս նկարիչներին։ Ի. Գրաբարը գրում է, որ «թեպետ դժվար է որոշել թե ո՞վ է հանդիսանում այդ ժանրի գյուտարարը, բայց ամենից ճիշտն է ենթադրել, որ այդ գաղափարը Իրանից բերել է Սալթանովը»***։ Ա. Ուսպենսկու հիշատակությամբ Սալթանյանն իր ռուս ընկերներին սովորեցրել է նաև ընտիր օլիֆ պատրաստելու տեխնիկան»****։

Սալթանյանը Զենքի պալատում աշխատել է երեսունհինգ տարի։ Նա եղել է բազմաժանր նկարիչ և կատարել է գեղանկարչական բազմատեսակ աշխատանքներ, սկսած դիմանկարից, մինչև կիրառական առարկաների նկարազարդումը։ Փաստաթղթերով Սալթանյանին վերագրվում են բազմաթիվ նկարներ, բայց դրանցից շատ քչերն են մեզ հասել։ Պակասում են հատկապես գեղանկարչական կամերային աշխատանքները. պահպանված են սրբապատկերներ և կիրառական նկարազարդ առարկաներ։

Սալթանյանի գործունեությունը Զենքի պալատում սկսվում է սրբապատկերների և դեկորատիվ նկարների ստեղծումով։ Ա.

---

* Հայկ. ՍՍՀ ակադեմիայի «Տեղեկագիր», 1948 թ., № 4, էջ՝ 58։

** Նույնը, էջ 58։

*** *И. Грабарь*, «История русского искусства», выпуск 22, стр. 444—449.

**** Старые годы, 1907 г., Март.

Ուսպենսկու թվարկումով նա 1668 թվականին նկարազարդել է թագավորի տաղավարը. 1670 թ. պղնձի վրա ձիթաներկերով նկարել է Փրկչի և Աստվածամոր պատկերները. 1672 թ. նկարազարդել է Կոլոմենսկի պալատի առաստաղն ու պատերը. 1674 թ. Բեզմինի և Դորոֆեևի հետ նկարազարդել է թագավորական նորաշեն պալատի առաստաղը. 1676 թ. նկարել է Սողոմոնի առակները և խաչելությունը. 1680 թ. նկարել է սրբապատկերներ՝ Աստվածամայր, Քրիստոսի համբարձումը, Քրիստոսի հայտնությունը Մարիամ Մագթաղինացուն. 1682 թ. նկարել է Քրիստոսի խաչելությունը և նման բազմաթիվ գործեր տարբեր տարիներին, տարբեր նպատակների համար*։ Դիտելով Սալթանյանի կրոնական թեմայով գործերը, կարող ենք եզրակացնել, որ նրա ստեղծագործական էվոլյուցիան սերտորեն կապված է 17-րդ դարի ռուսական արվեստի զարգացման հետ և արտացոլում է արվեստի աշխարհհականացման այն ձգտումները, որոնք տեղ էին գտել հիշյալ շրջանի ռուսական արվեստում։ 17-րդ դարի երկրորդ կեսին ռուսական արվեստում ակնհայտ կերպով ձրգտում կա մոտենալու ռեալ իրականությանը, նույնիսկ սրբապատկերները մարդկայնացնելու, նրանց կերպարներին տալու կենդանի արտահայտություն։ Ժամանակակից ականավոր նկարիչ Սիմոն Ուշակովը մեծ տեղ էր տալիս գունանկարչությանը, որովհետև դա «ավելի կենդանի էր պատկերում ներկայացվող առարկան, ավելի հստակորեն տալով նրա բոլոր հատկությունները»։ Բացառիկ կարևորություն տալով կերպարին, Ուշակովն ասում է. «կերպարներն ապրում են հիշողության մեջ, հիշեցնում են ապրածի մասին, վկա են հանդիսանում անցյալ ժամանակների, ասում են բարեգործության մասին, վկայում են հզորության մասին, կենդանացնում են մեռածներին, անմահացնում են փառքը, ներկա ապրողներին

---

* Старые годы, 1907 г., Март.

մղում են նմանվելու, հիշեցնում են անցյալ գործերի մասին»։ Նա նույնիսկ գունանկարչությունը համեմատում է հայելու հետ, մտածելով նրա մեջ արտացոլվող կերպարի մասին. «Մի՞թե հրաշք չէ այդ զարմանալի կերպարը։ Եթե մարդը շարժվում է, նա էլ է շարժվում. կանգնածի առաջ կանգնում է, ծիծաղողի առաջ ծիծաղում, լացողի առաջ լացում է և ընդհանրապես, ինչ որ մարդն անում է, նա էլ է անում, հանդիսանում է միշտ կենդանի, չնայած չունի ոչ մարդկային հոգի, ոչ մարմին»*։ Այս արտահայտությունների մեջ պարզորոշ նկատվում է նկարչի համոզումը՝ արվեստը դիտել որպես կյանքի արտացոլման միջոց, ի հակադրություն միջնադարյան պահպանողական աշխարհայացքի։

Սալթանյանի մոտ թեպետ դեռ լիովին չեն հաղթահարված սրբապատկերի ավանդական կանոնները, բայց դրանք դառնում են աննշան։ Ընդհանրապես իր սրբապատկերների մեջ նա աշխատում է դնել աշխարհիկ հատկություններ։ Օրինակ, նրա «Աստվածամայրը» երկրային տիպաժ է, լիքը դեմքով, գեղեցիկ դիմագծերով, մեծ աչքերով, գեղեցիկ բերանով և, ընդհանրապես, մարդկային կատարյալ հատկություններով օժտված։ «Ս. Կոնստանդին և ս. Ելենան Ալեքսեյ Միխայլովիչի, թագուհի Մարիա Իլյինիչնայի և պատրիարք Նիկոնի հետ» պատկերը արդեն դիմանկարային սկզբունքների կիրառումն է ցույց տալիս։ «Քրիստոսի համբարձումը» նկարում աշակերտների դեմքերին տրված է երկյուղածության զգացում, «Իմ հոգին փառաբանում է Տիրոջը» պատկերի մեջ հրեշտակի կերպարը շատ է շոշափելի և երկրային, շատ է կոնկրետ և մարդկային. Վ. Տրուտովսկին Սալթանյանի հրեշտակներին այսպես է որակում «դրանք ինչ-որ հոլանդական հաստլիկ, գեր, պնդակազմ բյուրգերներ են*»։ Իսկ Մարիամի սրբապատկերի մասին գրում է. «դեմքը, ինչպես ծեր կնոջ մոտ, ուռած, կախ է ընկած, արտահայտությունը արտասովալի է և ձանձրացած, մարմինը՝ լիքը, ձեռքերը՝ փափուկ, այս ամենը այնքան քիչ է հիշեցնում սրբապատկերը և այնքան կոպիտ է ու կենդանական, որ միայն համբերությամբ և Արևմտամոլությամբ կարելի է բացատրել այդպիսի սրբապատկերիչի գոյությունը «արքայական» նկարիչների շրջանում»**։ Սալթանյանի այս հատկությունները ներդաշնակում են էպոխայի առաջադիմական ձգտումների հետ, արդարացնելով նրա կարևորությունը, նրա առաջատար դերը իր ժամանակին։

Բնական է, որ այսպիսի հատկություններով, Սալթանյանը իր կարողությունները շատ ավելի լավ պետք է դրսևորեր դիմանկարի ասպարեզում։ Ինչպես վկայում է Ա. Ուսպենսկին, «Սալթանյանը 1679 թվականին նկարել է Ֆեոդոր Ալեքսեևիչի դիմանկարը»***։ Համոզիչ չէ իհարկե Ե. Օվչիննիկովայի տեսակետն այն մասին, թե այդ դիմանկարը, իբր կատարվել է Սալթանյանի գլխավորած արվեստանոցում, նրա աշակերտների ձեռքով, մանավանդ, որ ինքն էլ հաստատում է, թե այդ դիմանկարը նախ պատվիրվել է Սալթանյանին****։ Այս դիմանկարում արդեն գործ ունենք կոնկրետ անհատականության հետ, գրագետ կերպով մշակված դեմքով, դիմագծերի ծավալային մշակումով, կենդանի արտահայտությամբ։ Թագավորը պատկերված է ամբողջ հասակով, արքայական պաշտոնական տարազով, թագը գլխին, գավազանն ու գունդը բռնած։ Ցոնի վրա պատկերված է Քրիստոսի գլուխը։ Թագավորի կերպարի այսպիսի պատկերումը ոչինչ

* *А. Леонов*, «Симон Ушаков», Москва, 1945 г., стр. 10—11.

* Старые годы, 1909 г., Июль-Сентябрь, стр. 357.

** Հայկ. ՍՍՀ ակադեմիայի «Տեղեկագիր» № 4, 1948 թ., էջ 59։

*** Նույնը, էջ 57։

**** *Е. Овчинникова*, «Портрет в русском искусстве XVII века. стр 35—44.

չունի ժամանակի սրբապատկերների հետ։ Ահա այն թարմությունն ու նորությունը, որ իր հետ Ռուսաստան տարավ Սալթանյանը, ռուս պատմագիրների իսկ խոստովանությամբ։

Վերջապես, դիմանկարի ավելի լավ օրինակ է «Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարը», որը պատմաբանների ընդհանուր խոստովանությամբ, կատարել է, կամ մասնակցել է դրա կատարմանը Սալթանյանը։ Ինչպես նախորդ, այնպես էլ սա, աշխարհիկ դիմանկարի այն առաջին քայլերն էին, որոնք կատարվում էին ռուս արվեստում, ինչպես ռուս, այնպես էլ օտար արվեստագետների կողմից։ Ալեքսեյ Միխայլովիչի դիմանկարում, ավելի քան նախորդում, նկատվում է կերպարի կոնկրետություն, անհատականություն, կենսունակություն։ Աչքերի բնական, կենդանի արտահայտությունն ասում է այն մասին, որ դա նկարված է կամ արքայի կենդանության օրով կամ բնականից նկարված որևէ դիմանկարի օգտագործումով։

ՏԻՐԱՑՈՒ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ

17—18-րդ դարերում Երուսաղեմը եղել է հայկական աչքի ընկնող գաղթավայրերից մեկը, որտեղ շինվել են վանքեր, եկեղեցիներ։ Գարեգին եպիսկոպոս Հովսեփյանի (հետագայում Կիլիկիայի կաթողիկոս) ուսումնասիրությամբ Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց տաճարը 18-րդ դարի առաջին քառորդին պատկերազարդվել է մեծաքանակ նկարներով։ Ըստ նրա նկարագրության «տաճարի պատերը ծածկված են երկու շարք պատկերներով. ներքևի շարքում հայ և օտար եկեղեցական հայրերի, սուրբերի և մարտիրոսների պատկերներ են, իսկ վերևի շարքում տերունական տնօրինությունների։ Պատկերներով են ծածկված նաև սյուների երեսները»*։ Նկատի ունենալով, որ հիշյալ նկարները տարբեր ոճի են, Հովսեփյանը եզրակացնում է, որ դրանք կատարված են տարբեր նկարիչների ձեռքով։ Դրանց մեջ գեղարվեստական լուրջ արժեք տեսնելով նա տալիս է նրանց նկարագրությունը, հայտնաբերում է դրանց հեղինակին, լույս աշխարհ բերելով 18-րդ դարի ևս մի հայ նկարչի՝ Տիրացու Հովհաննեսին, որի ապացույցը պատկերներից մի քանիսի տակ եղած ստորագրությունն է, ուր հիշատակված է՝ «Նկարեցավ ձեռամբ տիրացու Հովհաննեսի»*։

Նկարչի կենսագրության մասին առայժմ հնարավոր չի եղել որևէ տեղեկություն գտնել. նրա մասին վկայել կարող են միայն նրա ստեղծագործությունները, որոնք, ըստ Գ. Հովսեփյանի սեփական դիտողության, տաղանդավոր նկարչի գործեր են։ Տիրացու Հովհաննեսի ծննդյան տարեթիվը կարելի է մոտավորապես հաստատել 1690-ական թվականները, նկատի ունենալով, որ 1723 թվականից, երբ նա ձեռնամուխ է եղել Երուսաղեմի ս. Հակոբի տաճարի պատկերազարդմանը, կարող էր լինել 25—30 տարեկան։ Ինչ վերաբերում է նրա գեղարվեստական կրթությանը, որի մասին նույնպես հիշատակություն չկա, կարելի է ասել, որ լինելով գունանկարչությանը լավագիտակ, և ինչպես ցույց են տալիս նրա նկարները, հավանաբար, սովորել է որևէ եվրոպացի նկարչի մոտ, ինչպես այդ դարերին ապրող հայ նկարիչներից շատերը։

Տիրացու Հովհաննեսին վերագրվող ս. Հակոբի տաճարի պատկերները թվով 23 են։ Բոլոր թեմաները վերցված են Քրիստոսի կյանքից։ «Ծնունդը», «Մկրտությունը», «Ընծայումն ի տաճար», «Կանայք հարսանիքը», «Հիմար և իմաստուն կույսերը և

---

* Գ. Հովսեփյան, «Տիրացու Հովհաննես», «Գեղարվեստ», 1917 թ., № 6, էջ 45։

** Նույնը, էջ 47։

II. Ստեփանոս Լեհացի. Տիրամայրը նշանակներով:

վերջին դատաստանը», «Խաչելությունը», «Ննջումն Տիրամոր», «Համբարձումը» և այլն*։ Նկարներին կից արձանագրությունները վկայում են, որ դրանք կատարված են 1723—1724 թվականներին։ Դա ապացուցում է նկարչի բավական բեղմնավոր գործունեության մասին, մանավանդ, որ բոլոր պատկերները բազմամարդ են, կոմպոզիցիոն բարդ լուծումով, երբեմն մի պատկերի մեջ նույնիսկ երկու թեմա համատեղված։ Իսկ սրանից կարելի է հետևցնել, որ նկարիչը բավականաչափ հմուտ է եղել իր գործի մեջ։ Պատկերներից ստացված տպավորությունն այն է, որ Հովհաննեսը իր ստեղծագործության մեջ համատեղել է եվրոպական կուլտուրան, արևելցու խառնըվածքի ու ճաշակի հետ։ Եվ չնայած նա ապրել ու ստեղծագործել է Հայաստանից ու հայ ժողովրդի հիմնական հատվածից հեռու, բայց և այնպես, նրա մոտ ծանոթությունը հայկական մանրանկարչության նմուշներին, ինչպես և թերևս որմնանկարին՝ միացած նրա ազգային բնավորության հետ, պահպանել են նրա ստեղծագործության ընդհանուր կապը 17-րդ դարի հայ արվեստի հետ։ Այն ընդհանուրը, որ կապում է Տիրացու Հովհաննեսի արվեստը 17-րդ—18-րդ դարերի հայ արվեստի հետ, դա սյուժեի պարզ ընկալումն ու մեկնաբանումն է՝ կրոնական թեմաների աշխարհականացումով, գեղարվեստական միջոցների որոշ չափի պարզությամբ, բնության մեջ դիտված իրական ձևերին հարազատ մնալու ձգտումով։ Կան նրա ստեղծագործության մեջ ընդհանուր գծեր, որոնք մոտ են Մինաս Ջուղայեցու, Հովհաննես Մրքուզի, Ստեփանոս Լեհացու արվեստին. այդ ընդհանրությունը օտար ազդեցություններով մեկտեղ, պահպանվելու է ամբողջ 18-րդ դարի հայ արվեստում, արտացոլում գտնելով նաև Հովնաթանյանների տոհմի ստեղծագործության մեջ։

Այնպես, ինչպես 17-րդ դարի հայ նկարիչների ստեղծագործության մեջ չէր կարելի ցույց տալ արևմտաեվրոպական արվեստի ազդեցությունը կոնկրետ հատկանիշներով, այնպես էլ Տիրացու Հովհաննեսի գործերում դժվար է կոնկրետ ցույց տալ այդպիսի ազդեցություն, չնայած, ընդհանուր գծերով, դրանք թվում են իտալականացված։ Գարեգին Հովսեփյանը այն կարծիքն է հայտնում, թե առանձին պատկերների մեջ պահպանված են հայ մանրանկարչական արվեստի ավանդությունները։ Նա նկատի ունի «Ննջումն տիրամոր» նկարը, որում ավելի շատ սրբապատկերի կանոնների պահպանումը կա։ Բայց Հովհաննեսի գործերում մոնումենտալ և նույնիսկ կամերային պատկերի գծի զարգացումն ավելի ցայտուն է։ Այդ կարգի գործերից է «Ընծայումն ի տաճար»-ը։ Դա կամերային պատկերի կոմպոզիցիոն լուծում ստացած աշխատանք է։ Առաջին գծի վրա պատկերված է Մարիամը ծնկաչոք վիճակում Քրիստոսին քահանայապետին մատուցելիս։ Շատ պատկառելի է վերջինս, փառահեղ մորուքով, ազդեցիկ դիմագծերով. ջերմ անմիջականությամբ է պատկերված մանուկը. գգվանք է արտահայտում Մարիամի կերպարը. վերջապես հիանալի խմբավորում է Մարիամի ետևը տեղավորված եռյակը՝ Հովսեփը երկու ուրիշ ծերունիների հետ, որոնց կերպարները ստեղծված են վարպետ վրձինով, կյանքի խոր դիտողականությամբ օժտված նկարչի ձեռքով։ Նրանց խոհական հայացքն արտահայտում է լրջություն, իմաստություն. նրանք, առանձին դիտված, մեկ-մեկ դիմանկարներ են, անկրկնելի անհատականությամբ, հոգեբանական խոր արտահայտությամբ։ Պատկերի աջակողմը լցնում է սեղանը՝ ետևը տեղավորված արևելցու տարազով մարդկանցով, իսկ առջևը երկու երեխաներով։ Դահլիճի ներսի պատրանք է ստեղծում կամարակապ խորանը, առաստաղից կախված ջահերով։ Նկարիչը ստեղծել է պատշաճ հանդիսավորություն ավետարանա-

* Գ. Հովսեփյան, *Տիրացու Հովհաննես*, Գեղարվեստ, № 6, 1917 թ., էջ 49—55։

կան սյուժեն մատչելի ձևով մատուցելու համար։

«Կանայք հարսանիքը» հիշեցնում է ճաշկերույթի արարողությունը։ Ցածր հորիզոնով պատկերված լայն սեղանի առջև շարված են՝ մի կողմի վրա Քրիստոսը, մյուս կողմի վրա Մարիամը, մի ծերունի, հարսը, փեսան և ուրիշներ։ Սեղանի վրա դասավորված են մրգերով և կերակուրներով ամաններ, հաց։ Այստեղ կան և մատռվակներ։ Քրիստոսը խոսում է ձեռքերով շարժումներ կատարելով. ամենքը նրան են լսում։ Կերպարների արտահայտությունը պասսիվ է. նույնիսկ Քրիստոսի դեմքին չի նկատվում շարժում։ Պատկերն ավելի շատ հիշեցնում է աշակերտների ընթրիքի տեսարանը։ Հարսանիքի մասնակիցներից ոմանք պատկերված են դիմանկարային ճշմարտացիությամբ։ Մարիամի կերպարը պակաս կոնկրետ է, իր անհատականությամբ կրկնվում է ուրիշ պատկերներում նույնությամբ։ Քրիստոսի տիպարը քնքշացված է և կորցրել է կերպարի սրությունը։ Չնայած այդ ամենին, նկարը պարզ է և մատչելի ու անմիջապես ընկալվում է։

«Հիմար և իմաստուն կույսերը ու վերջին դատաստանը» երկթեմա ստեղծագործություն է. թեմայի կեսը տեղավորված է ներքևում, կեսը վերևում։ Վերևի կեսը ներկայացնում է ահեղ դատաստանը. Քրիստոսը բազմած է գահին, պատրաստ վճիռ կայացնելու։ Բազկաթոռի ետևը ամպերի քուլաներ են. աջ կողմի վրա, ամպերից վեր է բարձրանում ճառագայթներ սփռող խաչը։ Քրիստոսից դեպի աջ տեղավորված են արդարները, Քրիստոսին նայելիս. նրանց առաջ կանգնած են գառներ, խորհրդանշելով ժողովրդին։ Աթոռի աջ կողմից կախված ժապավենի վրա գրված է «Եկայք օրհնյալք»։ Բազկաթոռից դեպի ձախ պատկերված են մեղավորները, այծերի հետ. բազկաթոռի ձախ կողմից կախված ժապավենի վրա գրված է՝ «Երթաք յինքն անեծ»։ Բազկաթոռի օգտագործման ձևը տեղ ունի և՛ իտալական, և՛ նիդերլանդական արվեստում, բայց արդարների ու մեղավորների խմբերը՝ ոչխարներով ու այծերով, արևելյան մոտիվ է և ավելի սիմվոլիկ։

Պատկերի ներքևի մասը ներկայացնում է իմաստուն և հիմար կույսերի։ Կենտրոնում կանգնած է Քրիստոսը, խաչը գրկին. նրա կողքին՝ թագը գլխին մի կին։ Քրիստոսից աջ իմաստուն կույսերն են, գլխներին պսակ, ձեռքներին՝ լապտեր։ Քրիստոսից դեպի ձախ տեղավորված են հիմար կույսերը. նրանք դուռն են ծեծում ներս գալու, բայց Քրիստոսը ձեռքով մերժման նշան է անում։ Այս պատկերում ավելի շատ է նկատվում սրբապատկերի և մանրանկարչության սկզբունքների կիրառումը։ Համեմատաբար արտահայտիչ է Քրիստոսի դեմքը, որը որպես գտնված կերպար, կրկնվում է նկարչի մյուս պատկերների մեջ ևս։

«Ննջումն Տիրամոր» նկարում կոմպոզիցիայի կառուցման որոշ միամտություն կա, որն արտահայտվում է ննջած Տիրամոր մարմնի դիրքի, առաքյալների ու հրեշտակների դասավորության մեջ։ Իրավացի է Գ. Հովսեփյանը, որ այս նկարում նույնպես պահպանված կան հայկական մանրանկարչության ավանդությունները, միևնույն նկարում մի քանի սյուժեով գործողություններ ցույց տալու եղանակով։ Այս նկարի մեջ իշխողը Քրիստոսի ֆիգուրն է, ձախ ձեռքում բռնած մոր հոգին, աջով խաչակնքելիս։

Ըստ Գ. Հովսեփյանի նկարագրության մնացած պատկերները նույն որակի են, նույն մոտեցմամբ նկարված*։ Այսպիսով, Տիրացու Հովհաննեսի ստեղծագործությունը շարունակությունն է այն ընդհանուր զարգացման, որ տեղի է ունեցել 17—18-րդ դարերի ընթացքում, հայկական արվեստում։

18-րդ դարի երկրորդ կեսի ընթացքում Հոհաննա անունով մի այլ հայ նկարիչ աշխատել է Եգիպտոսում, Տիրացու Հովհաննեսի նման ճակատագրական դիպվածով

* Տիրացու Հովհաննեսի նկարները արտատպված են «Գեղարվեստ»-ի 1917 թ., № 6-ում, էջ 50—54։

նեռված Արևելք։ Եգիպտահայ նկարիչ Օ. Ավետիսյանի գրքում հաղորդված տեղեկության համաձայն Հոհաննան աշխատել է Եգիպտոսում 18-րդ դարի երկրորդ կեսին։ Նրա ձեռքով կատարված մի քանի նկարներ՝ հիմնականում ավետարանական թեմաներով, գտնվում են Քասրիաթ էլ Ռեհանե եկեղեցում։ Իր ստեղծագործության բնույթով սա բավականաչափ տարբերվում է սփյուռքահայ նկարիչներից։ Մինչդեռ 17—18-րդ դարերի հայ նկարիչներից շատերի ստեղծագործության վրա ակնհայտ կերպով նըկատվում է եվրոպական արվեստի ոճական ազդեցությունը, առավելապես իտալական գունավորումով, Հոհաննայի ստեղծագործությունների մեջ նկատվում է արաբական արվեստի, կենցաղի, զարդանկարի մոտիվների և նույնիսկ մարդկային տիպարների ներթափանցում։ Առանձին պատկերների բովանդակությունը և գեղարվեստական միջոցները թվում են միամիտ. դա կարելի է մասնավորեցնել կոմպոզիցիայի մեկնաբանման, հեռանկարի կանոնների օգտագործման և կոլորիտի պարզեցման մասին. բայց սրանով հանդերձ, Հոհաննայի գործերը զուրկ չեն ինքնատիպությունից։ Դրանցից «Քրիստոսի մկրտությունը», «Քրիստոսի թաղումը», «Ս. Գևորգը և Ս. Բարսուման» մոտավոր պատկերացում են տալիս նրա ստեղծագործության մասին։

Քրիստոսի մկրտությունը տեղի է ունենում ոչ ավանդական ընդունված բովանդակությամբ։ Նորույթ է վիշապը, որի վրա կանգնած է Քրիստոսը։ Եվրոպական նկարիչների մոտ մկրտության պահին ընդունված չէ վիշապ պատկերել, ասենք ավետարանում էլ այդ մասին չի խոսվում։ Գործողությունը տեղի է ունենում ժայռերով շրջապատված նեղ ձորակում, որի մեջտեղով հոսում է գետակ։ Աջակողմը կանգնած է Հովհաննես Մկրտիչը և խաչակնքում է կենտրոնում կանգնած Քրիստոսին։ Ձախակողմը հրեշտակներ են, ծածկոցը բռնած, պատրաստ Քրիստոսին պարուրելու։ Հորիզոնում երևում են բլուրներ՝ մի քանի փնջաձև ծառերով։ Նկարիչն աշխատել է տեղական առանձնահատկությունները պահպանել ոչ միայն բնանկարում, այլև կերպարներին տալ արաբական դիմագծեր։

Թե որքան ճնշված է եղել հայ նկարիչը օտար երկնքի տակ, վկայում են թե՛ արաբական տիպաժների գոյությունը, թե՛ պատկերի մակագրությունը արաբերեն լեզվով։

Դրամատիկական տպավորություն է թողնում «Քրիստոսի թաղումը» նկարը, Կահիրեի Աբու Սուրիա եկեղեցում։ Սրանում չենք տեսնում ընդունված հանդիսավորությունը. Հիսուսին խաչից ցած են բերում նույնիսկ անփույթ ձևով. Նրա գլուխը բռնել է Մարիամը, իսկ մի տղամարդ գրկել մեջքից։ Լացկան կանայք շրջապատել են խաչափայտը այնպես, որ բոլորն էլ ռիթմիկ դասավորությամբ թեքված են դեպի Քրիստոսը։ Խաչի տակ պատկերված է գանգ և ազդրի ոսկորներ որպես մահվան սիմվոլ։ Դեղնավուն երկնքի ֆոնի վրա ամբողջ պատկերի լայնությամբ նկարված է մուգ կանաչագույն մի խաչ և տներ։ Պատկերի կոլորիտը նույնպես աղյուսագույն է, որի վրա դժվարությամբ են զանազանվում մարդկանց զգեստները՝ նույնպես մուգ կանաչ և կարմրաաղյուսագույն։

Համեմատաբար ավելի ճկուն ձևերով է պատկերված «Ս. Բարսուման»՝ ամբողջ հասակով մերկ, ձախ ոտքը սեղմած վիշապի վզին։ Նա պատկառելի ծերունի է, թեպետ արաբական դիմագծերով. երկար մորուքը իջել է մինչև կուրծքը, որով փառահեղ պատկառելիություն է ստացել նրա արտաքինը։ Նա հիշեցնում է ճգնավորի, որը անապատ քաշված, ձեռքերը երկինք պարզած աղոթք է մրմնջում։ Գլխին ուրվագծված է լուսապսակը, ծածկված արաբական զարդանկարներով։ Գետնին տեղավորված է ուտելիքով մի աման։ Նկարի ֆոնը ներկայացնում է արաբական մինարեթներով բնանկար։ Երկնքի ֆոնի վրա նորից խաչ որպես Քրիստոսի խաչելության խորհրդանիշ։ Շատ ան-

նովոր է, որ գետնին, մի քանի տեղով գրված են արաբերեն արձանագրություններ։

Ավանդական ձևով է պատկերված «Սուրբ Գևորգը» հեծյալ, նիզակով վիշապին սպանելիս։

Բոլոր նկարների մեջ նկատվում է գեղանկարչական միջոցների սահմանափակում, աղյուսագույնի գերիշխումով։ Սառն երանգների բացակայությունը միօրինակություն է տվել պատկերներին։ Այս բոլորով հանդերձ, Հոհաննայի գործերում նկատվում է նկարելու ինքնաբուխ, անկեղծ մոտեցում, թեպետ, պետք է ենթադրել, որ նա որևէ վարպետի մոտ պետք է սովորած լինի։

Ինչպես աշխարհի բոլոր հայաշատ գաղթավայրերում, այնպես էլ Սիրիայում, դեռ 14-րդ դարից, եթե ոչ ավելի վաղ, բնակվել են մեծ թվով գաղթած հայեր, որոնք կառուցել են տներ, դպրոցներ, եկեղեցիներ, ստեղծել գրականություն, մանրանկարներ, որմնանկարներ, վառ պահելով հայ մշակույթի ավանդությունները։ Բազմաթիվ կուլտուրական արժեքների կողքին, պատմական և գեղարվեստական նշանակություն ունի Հալեպում 16-րդ դարում կառուցված Քառասուն մանկանց հայկական եկեղեցին և նրա ներսում պահպանված «Ահեղ դատաստան» մեծ չափի պատկերը (4. 70×3. 96 մետր), որն ունի 260 տարվա կյանք։ 1965 թվականին, տեղի հայկական կազմակերպությունների ջանքերով այդ նկարը վերանորոգվել է գերմանացի մասնագետների ձեռքով, որով ի հայտ դարձան նոր նկարիչներ, որոնք ճակատագրի բերումով ապաստան էին գտել Սիրիայում, զբաղվելով նկարչությամբ։ Սկզբում ենթադրվում էր, որ դրա հեղինակը Մահդեսի Գրիգորն է, այնուհետև կարծիք հայտնվեց, որ դրա հեղինակներն են Նեյմեթուլլահը և նրա որդի Անանիան։ Նկարիչների կյանքի մասին առայժմ չկան տեղեկություններ. բայց քանի որ նկարը կատարված է 1708 թվականին, հիմք կա եզրակացնելու, որ նրանք ապրել են 17-րդ դարի երկրորդ կեսին և 18-րդ դարի սկզբին։ Ենթադրվում է, որ Նեյմեթուլլահը ծագումով հույն է. սակայն, նկատի ունենալով, որ պատկերի վրա կան բազմաթիվ հայերեն արձանագրություններ, պետք է ենթադրել նաև հայ նկարչի մասնակցության մասին։

Ուսումնասիրելով հիշյալ պատկերը սիրիաբնակ լուսանկարիչ Վազգեն Թութունջյանի գունավոր վերարտադրումով, կարելի է եզրակացնել, որ դրանց հեղինակները սովորել են որևէ նկարչի մոտ։ Եվ եթե հնարավոր չէ պարզել թե ում մոտ են սովորել, ապա գոնե պարզ է, որ նրանց ստեղծագործական մեթոդը շատ կողմերով առնչվում է բյուզանդական ուշ միջնադարի և իտալական վաղ Վերածնության արվեստի հետ, պահպանելով նաև այնպիսի հատկանիշներ, որոնք բնորոշ են և արևելցու ստեղծագործությանը։

«Ահեղ դատաստանը» բազմաբովանդակ, բազմամարդ պատկեր է, բաղկացած իրար հետ իմաստով շաղկապված, բայց տարբեր կոմպոզիցիոն խմբավորումով բազմաթիվ սյուժեներից, տեղավորված մեկ ընդհանուր շրջանակի մեջ։ Հավանաբար, պատկերի բազմասյուժետային բնույթն է թելադրել նկարիչներին միևնույն կտավի մակերեսի վրա առանձին-առանձին խմբավորումներով պատկերել դեպքերը։ Այսպիսի մեթոդի կիրառման կարելի է հանդիպել Եվրոպայի վաղ միջնադարյան կերպարվեստի, ինչպես նաև հայկական միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, միայն այն տարբերությամբ, որ տվյալ դեպքում կտավի ընդհանուր մակերեսը օգտագործվել է սյուժեների այնպիսի համատեղությամբ, որ դրանք կոմպոզիցիայով մեկը մյուսից անջատ չեն դիտվում, ինչպես հայկական մանրանկարչության մեջ տեղ գտած այնպիսի երևույթի, երբ սյուժե-

ներն իրարից արհեստականորեն բաժանվում են շրջագծերով, որպիսի մեթոդ «սիմուլտանիզմ» անունն ունի։ «Ահեղ դատաստանը», չնայած իր բազմասյուժետային բովանդակության, դիտվում է որպես մի միասնական, ամբողջական ստեղծագործություն։

Սյուժեններն ընտրված են ավետարանից և կերպավորված բծախնդիր բարեխղճությամբ։ Դեպքերը, չնայած կրոնական բուն իմաստի, մեկնաբանված են կյանքի ճանաչողության պարզ ու անմիջական ընկալումով, որն իրավունք է տալիս եզրակացնելու հեղինակների դեմոկրատական շրջաններից սերած լինելու և նրանց ռեալիստական աշխարհըմբռնողության մասին։ Եվ թեպետ, ինչպես ասվեց, կան գեղարվեստական միջոցների կիրառման նմանողություններ եվրոպական, մասնավորապես բյուզանդական արվեստի հետ, բայց և այնպես, նկարիչների աշխարհըմբռնման, գեղարվեստական պատկերացումների, մարդկային կերպարների ստեղծման, գործողությունների զարգացման և նկարելակերպի մեջ կան շատ ու շատ հատկանիշներ, որոնք բխում են նաև հայկական միջնադարյան արվեստից՝ ինչպես որմնանկարներից, այնպես էլ մանրանկարներից։

Պատկերն ամփոփված է սուր կամարաձև շրջագծի մեջ. ընդհանուր կոմպոզիցիան զարգացված է ուղղահայաց դիրքով. գործողությունը սկիզբ է առնում վերևից և տարածվում ներքև։ Դեռ միջնադարից գոյություն ունեցող ավանդության համաձայն, հեղինակները պատկերը բաժանել են երկու հիմնական մասի՝ երկնքի և երկրի։ Վերևի մասը ներկայացնում է երկնային սրբերի դասը, որտեղ ամպերի շրջագծում տեղավորված են Քրիստոսը, Տիրամայրը, Հովհաննես Մկրտիչը, այնուհետև գալիս է հրեշտակների և առաքյալների դասը, որոնք համապատասխան ստորակարգությամբ դասավորված են վերևից ներքև։ Պատշաճ տեղ է հատկացված երկնային գերագույն եռյակին, հավատացյալների մեջ նրանց հանդեպ պատկառանք ներշնչելու նպատակով։ Մեծ հանդիսավորություն է տրված երկնային սրբերի շարքը դասված առաքյալներին, որոնք հրեշտակների պահպանությամբ բազմած են ամպերի վրա, ձեռքերին՝ բաց արած գրքեր, որոնցով կարծես թե մեղապարտներին հիշեցնում են նրանցում գրի առնված մարդկային մեղքերը։ Պետք է ասել, որ պատկերի այս մասը գեղարվեստական միջոցներով գտնվում է իր բարձրության վրա. պատճառաբանված է թե՛ կոմպոզիցիայով, թե՛ մասերի հարաբերությամբ, թե՛ սրբերի կեցվածքներով ու շարժումներով, թե՛ գեղանկարչական մշակումների ընդհանրությամբ։

Պատկերի գաղափարական նպատակասլացությանը մեծ չափով նպաստում է երկնքում պատկերված Քրիստոսի խաչափայտը՝ չարչարանքի գործիքներով և նրա մոտ՝ դագաղ, որի կողքին գլխիկոր, տխուր նստած են երկու հրեշտակ. դիմացը «Աթոռ փառաց» մակագրություն։ Պատկերի ներքևի կեսում ծավալվում է ահեղ դատաստանը, մարդկության մեղքերը որոշող երկնքից կախված խորհրդավոր կշեռքով։

Պատկերի բովանդակությունը լրացնող հատվածներ են՝ շրջանաձև ամպերի քուլաների մեջ ներկայացված ավետարանական թեմաներով զանազան դրվագներ, որոնց մեջ մարդկային կերպարների ռեալիստական մեկնաբանումով աչքի են ընկնում խելոք կույսերի և հիմար կույսերի պատկերները։ Պատկերի ներքևի կեսը ներկայացնում է ահեղ դատաստանի արարողությունը՝ արդարներին դրախտ, մեղավորներին դժոխք ուղարկելու պես-պես դաժանություններով։ Միքայել հրեշտակապետը շեփորում է, ազդարարելով մարդկանց հարության ժամը։ Գաբրիել հրեշտակապետը սուրն է ճոճում, հրամայելով մեռյալներին հարություն առնել։ Մարդիկ սարսափով կշեռքին են մոտենում, իրենց հոգին ու մեղքերը կշռելու։

Պատկերի մի մասում եդեմի լուսավոր պարտեզն է արդար հոգիներով, որտեղ նստած է Աստվածամայրը հրեշտակների,

Հովհաննես Մկրտչի և այլ սրբերի հետ. այնտեղ են դիմում արդար հոգիները։ Նկարի այդ մասում գրավիչ է Մարիամը հրեշտակների հետ. նա և՛ մարդկային է, և՛ մայրական գթասրտությամբ օժտված, և՛ հանդիսավոր ու պատկառանք ներշնչող իր դիրքով։ Շատ ճապուկ շարժման մեջ է Գաբրիել հրեշտակապետը, պատկերված գեղանկարչական ներբերանգ կոլորիտով, որի շնորհիվ նա ուշադրության կենտրոն է դառնում իր շրջապատում։

Պատկերի մյուս մասում դժոխք ուղարկվելու պատժին արժանացած մեղապարտներն են, որոնք ենթարկվում են սարսափելի չարչարանքների։ Գերեզմաններից, դագաղների միջից դուրս են գալիս հարություն առածները. ցամաքային ու ծովային կենդանիների բերաններից արտաբերվում են մարդիկ. սատանաները դատապարտյալներին շղթայակապ դժոխք են քաշում, որտեղ մարդկանց տանջում են կրակների մեջ. Բեհեղզեբուղը մի մեղավորի իր գիրկն է առել չարչարելու. դժոխքի բոցերի մեջ յուրաքանչյուր դատապարտյալ իր պատիժն է կրում. մի տեղ սատանան մեղավորի սիրտն է պատռում, մի ուրիշի լեզուն են արմատահան անում, երրորդի ականջն են պոկում։ Այս մասում ուշագրավ է մի տեսարան. դժոխքից դուրս է պրծել մի երեխա, որի վրա կռվում են հրեշտակն ու սատանան. վերջինս երեխայի ոտներից բռնած քաշում է դեպի դժոխք, իսկ հրեշտակը նրա ձեռքից բռնած դուրս է քաշում դժոխքից. Նրան օգնության է եկել մի ուրիշ հրեշտակ, նիզակով խոցելով սատանային։ Նկարիչների այս մտահղացումը վկայում է նրանց մարդասիրության մասին, խորհրդանշելով բարու հաղթանակը չարի նկատմամբ։

Պատկերի ստորին մասում դժոխքի խավարն է, որտեղ խումբ-խումբ մարդիկ են կանգնած կրակի բոցերի մեջ, օձերով փաթաթված, հավիտենական տանջարանում։

Ինչպես ասվեց, պատկերի մեջ կան հատվածներ, որոնք հավաստում են, որ հեղինակները անպայման ծանոթ են եղել եվրոպական արվեստին։ Այդպիսի հատվածներից են՝ երրորդություն կազմող վերևի մասը, որն ավանդաբար կիրառվել է Վերածնության արվեստում. այդպիսին է և եդեմի պարտեզում պատկերված Մարիամը հրեշտակների հետ, կառուցված կատարյալ համաչափության սկզբունքով։ Ազդեցություններ կան բյուզանդական արվեստից Գաբրիել հրեշտակապետի զգեստների մշակման և մի քանի այլ սրբերի մարմինների կառուցման մեջ։ Պետք է ասել, որ նկարի մեջ կան տարրեր, որոնք նկատելի չափով առնչվում են բյուզանդական արվեստի հետ և դա, ըստ երևույթին, այն պատճառով, որ Սիրիան անցյալում ավելի սերտ առնչության մեջ է եղել Բյուզանդիոնի հետ, քան Իտալիայի։ Դրանով մեկտեղ, պատկերի ներքևի մասը շատ ավելի ինքնատիպ է, մանավանդ դժոխքը ներկայացնող դեպքերով, որոնք պատկերված են արևելցու անկեղծ ու անմիջական մտածողությամբ, ժողովրդի երևակայությամբ ստեղծված պատկերացումով։ Դրա ամենավառ արտահայտությունը արևելյան բռնապետության ռեժիմի բնորոշ պատժի մեթոդներն են, որոնք կիրառվում են դժոխքում սատանաների միջոցով, որոնք, ի դեպ, շատ յուրահատուկ են և՛ սարսափ առաջացնող իրենց կերպարներով, և՛ իրենց տպավորիչ շոշափելի գոյությամբ, և՛ աչքի ընկնող սև գույնով։

Պատկերը թեպետ ստեղծված է 18-րդ դարի սկզբին, բայց, ինչպես նրա կոմպոզիցիան է վկայում, հեղինակները ձգտել են նաև հարազատ մնալ արևմտաեվրոպական Վերածնության արվեստի սկզբունքներին, որպիսի երևույթ հատուկ է 17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության նաև այլ ներկայացուցիչների արվեստին։

Նկարի կոլորիտը տարբեր մասերում համապատասխանում է այս կամ այն սյուժեի իմաստի դրսևորմանը։ Դրախտի հատվածում կոլորիտը լուսավոր է, սրտա-

բաց, իրականության նման. մինչդեռ դժոխքի հատվածում կարմիր է, մուգ, մռայլ, ճնշող տրամադրություն ստեղծող։

Կրոնական միստիկայով շաղախված, կրոնա-բարոյախոսական նպատակ հետապնդող ահեղ դատաստանի թեման հեղինակների կողմից մեկնաբանված է աշխարհիկ ոգով, երկրային երևույթների նման իրական գործողություններով, բավական արտահայտիչ միջոցներով։

ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆՆԵՐԻ ԴՊՐՈՑԸ XVIII ԴԱՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՆԱԶԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ

17-րդ դարի վերջերին և 18-րդ դարում ասպարեզ են գալիս Հովնաթանյանները, որոնք հինգ սերունդ իրար հաջորդելով շարունակում են զարգացնել հայկական ռեալիստական գեղանկարչության ավանդույթը, պահպանելով իրենց տոհմի առաջնությունը այդ բնագավառում մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսը, շուրջ երկու հարյուր տարի։

Հովնաթանյանների դերը և նրանց արվեստի նշանակությունը 18-րդ դարի հայկական գեղանկարչության զարգացման գործում մեծ է նրանով, որ նրանց արվեստում ոչ միայն պահպանվել, այլև ավելի է աշխարհականացվել իր ժամանակի արվեստը, դրանով ամրապնդելով հայկական գեղանկարչության նախորդ շրջանից ժառանգած ռեալիստական ավանդույթը։ Ամբողջ երկու դար նրանց սերնդի ներկայացուցիչները հանդիսացել են կենտրոնական Հայաստանի արվեստի առաջավոր ներկայացուցիչները, չունենալով իրենց հավասար մրցակիցը։ Հովնաթանյանների ջանքերով է մկիզբ առել հայկական դիմանկարը 18-րդ դարում, որը, 19-րդ դարում, նրանց տոհմի վերջին ներկայացուցչի՝ Հակոբ Հովնաթանյանի միջոցով ձևավորվել է որպես առանձին ժանր։

Այդ տաղանդավոր սերնդի նախահայրը և տաղանդավորագույն ներկայացուցիչը Նաղաշ Հովնաթանն է՝ Հովնաթան Հովնաթանյանը (1661—1722), որին ընդունված է եղել անվանել Նաղաշ-նկարիչ։

Նաղաշը օժտված է եղել բազմապիսի ընդունակություններով. նա եղել է բանաստեղծ, երաժիշտ-աշուղ և նկարիչ։ Մինչդեռ, նրա բանաստեղծական կարողությունների մասին ամբողջական պատկերացում տալիս են մեզ հասած վաթսունից ավելի տաղերը, նրա գեղանկարչական տաղանդի մասին այդչափ լրիվ պատկերացում չեն տալիս պահպանված քիչ թվով պատկերները։

Նաղաշի կենսագրական տվյալները շատ քիչ են։

Հայտնի է, որ նա ծնվել է Սյունիքի (Սիսական) Երնջակ գավառի Շոռոթ գյուղաքաղաքում։ 17-րդ դարում Շոռոթը հանդիսացել է Սյունիքի կարևոր առևտրական կենտրոններից մեկը, կապ ունենալով ոչ միայն Հայաստանի նահանգների, այլև օտար երկրների՝ Ռուսաստանի, Հնդկաստանի, Իտալիայի, Հոլանդիայի հետ։ Ըստ պատմական վկայությունների Շոռոթի վաճառականները արտահանում էին գյուղատնտեսական մթերքներ և արհեստագործական արտադրանք, ներմուծելով անհրաժեշտ սպառման ապրանքներ։ Այնտեղ զարգացած են եղել բազմատեսակ արհեստներ՝ կավագործություն, մետաղագործություն, ջուլհակություն, ներկարարություն և այլն։ Գյուղաքաղաքն ունեցել է լավ շենքեր, եկեղեցիներ, շուկա՝ իր բազմաթիվ խանութներով, իջևաններ, բնակելի հարուստ տներ, խնամքով կառուցված աղբյուրներ, հրապարակներ, հիանալի գերեզմանատուն՝ զարդաքանդակ տապանաքարերով, և, վերջապես, կանոնավոր հիմքերի վրա դրված դպրոց,

որտեղ ուսուցանել են գրականություն, մանրանկարչություն և այլ գիտելիքներ։ Նաղաշ Հովնաթանը նախնական կրթությունն ստացել է Շոռոթում, հետո Թովմաս Առաքյալի վանքում։ Այնտեղ նա սովորել է աստվածաբանություն, գրաբար, քերականություն, երգեցողություն, մանրանկարչություն, պարսկերեն լեզու։ Հիշյալ վանքում նա եղել է դպիր, ապա՝ սարկավագ։ Բանաստեղծելու և նկարելու բնածին տաղանդը, ինչպես նաև դպրոցում այդ ուղղությամբ ստացած անհրաժեշտ գիտելիքները Նաղաշին վստահություն են ներշնչում թողնելու եկեղեցական սպասավորությունը և բացառապես նվիրվելու գրականության ու նկարչության։ Նաղաշի որդու՝ Հակոբի մի ոտանավորը, որն ամբողջությամբ նվիրված է հորը և ողբ է նրա մահվան առթիվ, պարունակում է Նաղաշի անձնավորությունը բնութագրող բազմաթիվ որակումներ, որոնք թվում են հավանական և կարելի է ընդունել որպես կենսագրական տվյալներ։

Ողբի մեջ որդին հորը որակում է որպես գովասանքի արժանացած, անունով հռչակված, շնորհալի վարպետ նկարիչ, որը զարդարել է բազմաթիվ եկեղեցիներ, նկարել է սրբերի պատկերներ։ Հիշատակված է նաև, որ շատ երկրներ է շրջել, տարբեր վարպետներից զանազան շնորհք սովորել. վկայություն, որը գալիս է հաստատելու այն ենթադրությունը, որ նա հայ վաճառականների հետ արտասահման է մեկնել և այնտեղ եվրոպացի նկարիչներից շատ բան ուսանել։ Ոտանավորի մեջ հիշատակված է նաև Նաղաշի բանաստեղծական շնորհքի մասին՝ «Բանաստեղծ վարպետի», «քարտուղար տառից հնոց և նորոց, հմուտ ընթերցման քերականության, ուսումնասեր, բազմաշխատ, քաղցրախոս լեզու»։ Նա ծանոթ էր համայն իշխաններին, ուներ ծանոթներ, «հեռու տեղերից տեսության կարոտ», նա «ամեն բանի գիտակ էր, բազմաթիվ վանականներ, գիտուններ, կարդացողներ ու աստվածաբաններ, որոնք դիմում էին նրան, տար պատասխան ամենքին»*։ Նաղաշը հավասարապես հռչակված է եղել և որպես նկարիչ, և որպես բանաստեղծ ու աշուղ։ Նույնիսկ դժվար է ասել, թե որ ասպարեզում է նա ավելի գերազանցելի եղել՝ նկարչությա՞ն, թե՞ բանաստեղծության։ Մեզ հասած նրա տաղերը ապացուցում են, որ հայ «քնարերգությունը կատարելապես աշխարհականացել էր և նա արդեն նոր ժամանակի, խրախճանքի ամենից նուրբ և ազնիվ ու ճաշակավոր երգիչն էր»**։ Բանասեր Գ. Լևոնյանը Նաղաշին համարում է անցման շրջանի մեծ դեմքը, ինչպես վերջին տաղասացների, այնպես էլ առաջին աշուղների շրջանում։

Արշակ Չոպանյանը Նաղաշի սիրերգերի հմայքը արտահայտում է այսպիսի պատկերավոր համեմատությամբ.

«Իր սիրերգը դաշն ու թարմ դայլայլն է երջանիկ տարփավորին, զմայլական պաշտամունքի խունկը, որ կը բարձրանա դեպի գեղուհին, փառաբանող օրհներգը, որ կը թրթռա սիրո ծաղկազարդ խորանին ոտքը... Այդ հատընտիր սիրերգներեն յուրաքանչյուրը՝ բաժակ մը ազնիվ գինիի բուրումն ու տաքությունը կը շնորհե ընթերցողին, կամ ցողաթուրմ քնքշությունը դաշտեն նոր փրցված խուրձ մը ծաղկի»***։

Նաղաշ Հովնաթանի ասպարեզ գալը և նրա գեղարվեստական գործունեությունը թեպետ համընկնում է Հայաստանում պարսկական տիրապետության շրջանի հետ, բայց այդ ժամանակաշրջանը համեմատաբար խաղաղ էր և ավելի բարվոք հայ ժողովրդի նյութա-

---

* Ա. Չոպանյան, «Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը», Փարիզ, 1910 թ., էջ 113։

** Մ. Աբեղյան. «Հայոց Հին գրականության պատմություն», Երևան, 1946 թ., հատոր 2, էջ 429, 436։

*** Ա. Չոպանյան, Նաղաշ Հովնաթանը և Հովնաթան Հովնաթանյանը, Փարիզ, 1910 թ., էջ 14, 18։

կան կյանքի և հոգևոր կուլտուրայի զարգացման համար։

Հովնաթան բանաստեղծի երգերում գերիշխող աշխարհիկ ոգին թափանցում է և նրա գեղանկարչական գործերում, որոնցում նույնիսկ կրոնական թեմայով ստեղծագործությունները աշխարհականացված են, զերծ մնալով կրոնական միստիկայից։ Ժամանակը և պայմանները նպաստավոր չեն եղել Նաղաշի գունանկար աշխատանքները պահպանելու համար։ Դա, իհարկե, ամենից ավելի վերաբերում է ոչ կրոնական թեմայով գործերին կամ դիմանկարներին, որոնք առ այսօր հայտնի չեն։ Նրա ստեղծագործության մասին, առայժմ, որոշակի չափով պատկերացում կարող են տալ մի քանի որմնանկար-զարդանկար աշխատանքներ և կրոնական թեմայով պատկերներ, պահպանված Էջմիածնի և մի քանի այլ եկեղեցիներում, ինչպես նաև Երևանի պատկերասրահում։

Նաղաշ Հովնաթանը նախնական գեղարվեստական կրթությունը ստացել է Թովմա առաքյալի վանքում, որտեղ ուսուցանում էին մանրանկարչության արվեստը, ապա հոր՝ Հովհաննեսի մոտ, որը մանրանկարիչ էր։ Այն մասին, թե Նաղաշը Ագուլիսում սովորած տարիներին, մինչև 19—20 տարեկան դառնալը զբաղվել է նկարչությամբ, թե ոչ, տվյալներ առայժմ չկան, բայց հայտնի է, որ 1680—81 թվականներին նա արդեն նկարում էր Երևանում։

1679 թվականին Երևանում տեղի է ունենում ուժեղ երկրաշարժ, որի հետևանքով քաղաքում և նրա շրջակայքում ավերվում են բազմաթիվ շենքեր ու եկեղեցիներ։ Երևանի Զալ-խանը, ծագումով վրացի, բարեխոսում է պարսից շահին, որի թույլտվությամբ սկսվում է եկեղեցիների վերաշինությունը։ Վերակառուցվում են՝ Երևանի բերդը, կամուրջը, եկեղեցիները, աղբյուրները, շենքերը։ Ահա այդ վերակառուցվող երեք եկեղեցիների՝ Պողոս-Պետրոսի, Զորավորի և Կաթուղիկեի նկարազարդումները վերականգնելու համար Երևան է հրավիրվում Նաղաշը։ Երևան քաղաքին նվիրած իր մի ոտանավորի մեջ նա խոստովանում է, որ

«Նաղաշն Երևան շատ կացավ
Ջիգարն այրեց հիվանդացավ»*...

Դա վկայում է, որ նրա աշխատանքը Երևանում երկար է տևել. հավանական է թվում նաև, որ բացի հիշյալ եկեղեցիներից, պատկերազարդել է և Երևանի շրջակայքի ուրիշ եկեղեցիներ։

Նկատի ունենալով, որ նշված եկեղեցիները պատկերազարդելու համար Նաղաշը կարող էր Երևան հրավիրվել միայն կաթողիկոսի գիտությամբ, պետք է ենթադրել, որ լավ նկարչի նրա համբավը արդեն մինչ այդ հայտնի է եղել Էջմիածնին։ Երկրաշարժը տեղի է ունեցել 1679 թվականի հոկտեմբերին, և պատմագիր Զաքարիա Սարկավագի նկարագրությամբ պատճառել է մեծ ավերումներ, իսկ մինչև եկեղեցիների վերանորոգումը պահանջվել է բավականաչափ ժամանակ։ Ուրեմն կարելի է ենթադրել, որ Նաղաշը Երևան է ժամանել ոչ շուտ, քան 1680-ի ամռանը, մնալով ու աշխատելով այնտեղ մինչև 1681—1682 թվականը, որից հետո վերադարձել է Ագուլիս։

Երևանի եկեղեցիներում Նաղաշի կատարած որմնանկարներից մեզ հասել են միայն Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց առանձին հատվածներ։ Եկեղեցին թեպետ 5-րդ դարի հուշարձան էր[4] և հետագա դարերում վերակառուցված, բայց տարբեր ժամանակներում նրա որմնանկարները ենթարկվել են վերափոխությունների։ Դա հայտնի դարձավ 1931 թվականին, երբ քաղաքի վերակառուցման նկատառումով այդ եկեղեցին թյուրիմացաբար քանդվեց, համարվելով ուշ շրջանի, արժեք չներկայացնող հուշարձան։ Հենց այդ ժամանակ էլ պատի ծեփի տակից հայտնաբերվեցին տարբեր դարերի որմնանկարների չորս շերտեր, որոնցից նախավերջինը վերա-

---

* Ա. Ջոպանյան, Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը, էջ 95—96։

բերում է 17-րդ դարին և պատկանում Նաղաշ Հովնաթանյանի վրձինին։ Քանի որ պատմականորեն հիշատակվում է, որ Նաղաշը Երևանի եկեղեցիներում նկարել է և՛ որմնազարդեր, և՛ սրբապատկերներ, պետք է ենթադրել, որ նա հիշյալ եկեղեցու համար նկարել է նաև սրբերի պատկերներ, մանավանդ որ եկեղեցու որմերին, զարդանկարների միջև հատուկ տեղեր են թողնված դրանց համար։

Նաղաշին վերագրվող Պողոս-Պետրոս եկեղեցու որմնազարդերը տեղավորված են եղել բեմի երկու կողքի սյուներին՝ վերևից և ներքևից երիզանման դասավորությամբ. երկու շերտերի միջև ընկած տարածությունը մնացել է դատարկ, հավանաբար, սրբապատկերներ կախելու համար։

Որմնազարդերը կազմված են բույսերից. վերևի երիզը բաժանված է երկու հորիզոնական շերտերի. վերին շերտը բաղկացած է երիցուկներից, իրար հաջորդող համաչափությամբ, իսկ ներքևի շերտը՝ իրար կողքի ուղղահայաց դասավորված կակաչի և երեքնուկի ծաղիկներից։ Երկու շերտերը միասին կազմում են մոտավորապես 30 սմ լայնություն։ Սյունի ներքևի մասում տեղավորված է ավելի բարդ կոմպոզիցիոն զարդանկար, որը զբաղեցնում է ամբողջ ուղղահայաց մակերեսի մեկ երրորդը։ Այդ զարդանկարի վերևի մասը շրջագծված է վերևից իջնող ծաղկանկարով. կենտրոնում նկարված է մի սափոր, մեջը պսակաձև ծաղիկների փունջ տարբեր ձևի ու գույնի ծաղիկներից. սափորի աջ և ձախ կողմերին նկարված է մեկական փնջաձև ծառ, իսկ նրանցից դեպի ձախ և աջ տեղավորված են սոճիներ, որոնց ճյուղավորված ծայրերին նստած են մի-մի կարմրագույն թռչուն։ Ծառերի տակ ցույց է տրված բուսած խոտ։ Սափորը հողագույն է, նույն գույնի ծաղկանկարներով պատած։ Սրանցից ներքև ընկած շերտը ծածկված է ոճավորված ծաղկանկարներով։ Ամբողջ զարդանկարը կառուցված է բացարձակ ներդաշնակության սկզբունքով. բավական ռեալիստորեն են նկարված ծաղիկները. ոճավորման միտումը աննշան է։ Գույները վառ չեն. նույնիսկ որոշ մասերում դժգույն են։ Բայց դա արված է, ըստ երևույթին, առնչվելու համար պատի մոնումենտալ ամբողջականության հետ, ներդաշնակելով նաև ներսի կոլորիտին։

Ուշագրավ է, որ զարդանկարի մոտիվը բույսն է։ Հայաստանում աճող բույսը, բացառությամբ սոճիից, որի մուտք գործելը հայկական զարդանկարի մեջ կարելի է բացատրել արևելյան ազդեցություններով։ Իսկ բուսական զարդանկարի այդպիսի առատ օգտագործումը հայկական եկեղեցական որմնանկարում, նույնպես պետք է բացատրել աշխարհիկ ոգու ներթափանցումով նույնիսկ վանքերի պատերից ներս։

Եկեղեցու որմնանկարի համար անսովոր թվացող սափորի մեջ դրված ծաղկեպսակը, որը նկարված է եղել սրբերից մեկն ու մեկի պատկերի տակ, կարելի է դիտել որպես ընծայաբերման խորհրդանշան, աղոթողների մեջ ներշնչելով ակնածանքի, խոնարհության ու հավատի զգացում հանդեպ քրիստոնեական սրբերը։

Ինչպես տեսնում ենք, Պողոս-Պետրոս եկեղեցու զարդանկարներն ունեն աշխարհիկ բովանդակություն, և հոգում զարթեցնում են կենսուրախության, երկրի վայելքներով հրապուրվելու կարոտի զգացում։ Պետք է ենթադրել, որ աշխարհիկ մոտիվի ներթափանցումը եկեղեցիներում նույնպես պրոպագանդայի միջոց էր հոգևորականության ձեռքին, այդ միջոցով ներգրավելու հավատացյալներին։

Գ. Լևոնյանը հաստատում է, որ Երևանի Պողոս-Պետրոս, Զորավոր և Կաթուղիկե եկեղեցիների որմնանկարներն ու սրբերի պատկերները ունեցել են միատեսակ ոճ։ Դա հավանական է, քանի որ 18-րդ դարի յոթանասունական թվականներին Երևանում ուրիշ նկարչի անուն չի հիշատակվում։ Իսկ Նաղաշի Երևանում լինելու փաստը անհերքելի է։ Հետևապես, հավանական է դրանք նույնպես վերագրել Նաղաշին։

Երևանի եկեղեցիների պատկերազարդումն ավարտելուց հետո, Նաղաշը վերադառնում է իր ծննդավայրը՝ Շոռոթ։

Հավանաբար, 1680-ական թվականներին է նա նկարել Ագուլիսի Թովմաս առաքյալի եկեղեցու մուտքի վերևի պատկերները, որոնք ներկայացնում են՝ կենտրոնում «Թովմասի չհավատալը», իսկ երկու կողքերին սրբուհիներ։ Կենտրոնական պատկերում Քրիստոսը պատկերված է կանգնած, խաչափայտը գրկին, աջ ձեռքը վեր բարձրացրած, գեղարդով խոցված իր կողի վերքի հետքը Թովմասին ցույց տալիս. վերջինս ձեռքով շոշափում է, հավաստիանալու համար Քրիստոսի իսկության մասին։

Պատկերի կոմպոզիցիան թեպետ ինքնատիպ մտահղացման արդյունք չէ և հիշեցնում է եվրոպական դասական արվեստի գործերը, բայց կատարման եղանակի մեջ նկատվում է պարզ, միամիտ անկեղծություն, ավետարանական սյուժեին հարազատ մնալու անմիջականությամբ։ Ակնհայտ է նաև, որ Նաղաշը դեռևս հմուտ չէ մարդկային մարմնի համաչափ և գրագետ կառուցմանը, որի պատճառով հիշյալ պատկերները թվում են ոչ կատարյալ։ Մինչդեռ միջնադարյան հայ նկարիչների մոնումենտային-դեկորային պատկերները, որոնք նախատեսված են եղել ճարտարապետական որոշակի հատվածի համար, միաձուլված են տեղի հետ օրգանապես, կազմում են դրա անբաժանելի մասը, Նաղաշի հիշյալ գործերը դրված են մուտքի կամարի մեջ քառանկյունի շրջանակներով և չեն կազմում միաձույլ ամբողջություն ճարտարապետական տվյալ հատվածի հետ։ 17-րդ դարի հայկական արվեստում գունանկարչության անջատումը ճարտարապետությունից դառնում է սովորություն, ընդհատելով նախորդ ծաղկման ժամանակաշրջանի որմնանկարի և ճարտարապետության միացական (սինթետիկ) արվեստի հիանալի ավանդականությունը։ Հիշյալ եկեղեցու մուտքը, որպես նմուշ, դեռ պահպանում է քանդակի և ճարտարապետության միացությունը։ Խորացող կամարների զարդաքանդակները օրգանապես կապված են տեղի հետ, մուտքին տալիս են հանդիսավորություն և գեղեցկություն։

Ելակետ ընդունելով Նաղաշի որդու՝ Հակոբի ոտանավորում հիշատակված վկայությունը այն մասին, որ Նաղաշը օտար երկրներ շատ է շրջել, մնում է ենթադրել, որ նա հայ վաճառականների հետ ճանապարհորդել է արտասահման 1680-ական թվականներին և վերադառնալով, արդեն ծանոթ եվրոպական արվեստին, պատկերազարդել է իր ծննդավայրի մի քանի եկեղեցիներ, ինչպես նաև Էջմիածնի մայր տաճարը։ Թե ո՞ր երկրներում է եղել, ստույգ հայտնի չէ, բայց հավանական է այն երկրներում, որոնց հետ Ագուլիսի և Ջուղայի առևտրականները կապեր են ունեցել։ Վերջապես Եվրոպայում լինելու փաստի լավագույն հավաստիացումը Նաղաշի ԼԶ(36)-րդ ոտանավորի «Շեն քաղաք է Ֆռանգստան» տողն է։ Ֆռանգստան հասկացողության տակ պետք է նկատի ունենալ Եվրոպան։

Արտասահմանյան ուղևորությունից վերադառնալուց հետո Նաղաշը ձեռնարկել է իր ծննդավայրի եկեղեցիների պատկերազարդումն ու ծաղկազարդումը։ Գրականագետ Մանիկ Մկրտչյանը, ճանապարհորդած լինելով Ագուլիսի շրջանի բնակավայրերը, հաստատում է, որ Շոռոթի, Երնջակի, Ապրակունիսի վանքերում ու եկեղեցիներում դեռևս պահպանված են Նաղաշի նկարած զարդանկարները*, որոնք, պետք է ենթադրել, կատարված են եղել 1680—1690-ական թվականներին։ Ղ. Ալիշանը իր «Սիսական» աշխատության մեջ հաղորդում է, որ 1708 թվականին նորոգված Շոռոթի ս. Լուսավորիչ եկեղեցում եղել են որմնանկարներ, որտեղի պատերին մնում են գույնզգույն նկարների

---

* Մ. Ս. Մկրտչյան, Նաղաշ Հովնաթան, Երևան, 1957 թ., էջ 58։

հետքերը։ Եվ նա եզրակացնում է, որ դրանք Նաղաշ Հովնաթանի և նրա որդիների ճարտար վրձինի արդյունքն են հանդիսանում*։

Նրան են պատկանում նաև Ագուլիսի ս. Քրիստափոր եկեղեցու գմբեթի զարդանկարները։ Դրանք կազմված են երկրաչափական և բուսական զարդերից, բաշխված գմբեթի գագաթին և թմբուկի վրա, կենտրոնից դեպի դուրս ձգվող ճառագայթման կոմպոզիցիայով, գորգային զարդանկարի առանձին ձևերի օգտագործումով։ Այդ և մյուս զարդերը ամփոփված են ութ կողմանի աստղի և նրա ծայրերը աղեղնաձև շրջանով իրար միացնող մակերեսների միջև։ Աստղի մեջ գծված է կանոնավոր շրջան։ Զարդանկարի կոմպոզիցիոն այս սկզբունքը հետագայում օգտագործվելու է նրա որդիների ու թոռների միջոցով, առանձին եկեղեցիներ նկարազարդելիս։

Լինելով բազմակողմանի ընդունակության տեր նկարիչ, Նաղաշը Ագուլիսում զբաղվել է և մանրանկարչությամբ։ Նրա վրձինին են պատկանում Երևանի մատենադարանում պահվող № 3628 ձեռագրի առաջաթերթի զարդանկարները, որոնք նա կատարել է 1682 թվականին։

Նաղաշի գործունեության հետևյալ շրջանը նշանավոր է վրացական կյանքի հետ ունեցած իր կապով։ Դրա շարժառիթը հանդիսացել է 18-րդ դարի սկզբին հայ և վրաց ժողովուրդների միջև ստեղծված բարեկամական համագործակցությամբ, պարսկական տիրապետության շրջանում երկու բախտակից ժողովուրդների ընձեռած ազատագրական պայքարի անհրաժեշտությամբ։ Հայ և վրաց ժողովուրդների բարեկամական մերձեցումը, որն արտահայտվել է քաղաքական, ռազմական, կուլտուրական համագործակցությամբ, պայմաններ է ստեղծել հայ ժողովրդի զգալի հատվածի կենտրոնացմանը Վրաստանի մայրաքաղաքում, որն այդ ժամանակ արդեն բռնել էր տնտեսական, կուլտուրական բարգավաճման ուղին։ Հայ մտավորականների հետ մեկտեղ, ամենայն հավանականությամբ, Նաղաշը նույնպես ապրել ու աշխատել է Թիֆլիսում, այնտեղ էլ ձեռք է բերել բանաստեղծի, երգչի ու նկարչի այնպիսի համբավ, որ վրաց Վախթանգ 6-րդ թագավորը նրան հրավիրել է իր մոտ որպես պալատական երգիչ ու նկարիչ։ Այս երևույթը վկայում է այն մասին, որ 18-րդ դարի սկզբներին, և ինչպես հետագայում ավելի ուշ ենք տեսնելու, Անդրկովկասի կուլտուրական կենտրոնում՝ Թիֆլիսում, նկարիչ Հովնաթանյանների տոհմը խիստ աչքի է ընկել, իսկ նրա մի քանի ներկայացուցիչները, իրենց տաղանդով եզակի տեղ են գրավել։

Նաղաշի ոտանավորներում կարելի է գտնել զանազան ակնարկներ, որոնք հաստատում են Թիֆլիսում նրա ապրելու փաստը։ Դրա մի ապացույցը «Տաղ ի վերա Գուրջըստանա գյոզալներին» խորագրով ոտանավորն է, որտեղ ասված է.

«Գովեմ սրտիվ ուրախական
Թիֆլիզ քաղաքըն պատվական.
Հույժ գեղեցիկ են սիրական
Գուրջըստանա գյոզալները»*։

Նաղաշը Վախթանգի պալատն է հրավիրվել ոչ թե Թիֆլիսում ապրած ժամանակ, այլ դրանից հետո, հավանաբար Շոռոթում կամ մի այլ վայրում գտնված տարիներին։ Դա հաստատվում է նրա ոտանավորներից մեկի մի հնգյակով, ուղղված իր սիրեցյալին.

«Գիր էի գրում քու անվանըն,
Միտք 'ի անում քո սիրո բանըն,
Ստնիս ուղարկեց Վախտանգ խանըն.
Քիզ ո՞նց մոռանամ, զալում,
Ես ո՞նց հեռանամ, զալում»**։

* Ղ. Ալիշան, *Սիսական*, Վենետիկ, 1893 թ., էջ 355։

* Ս. Չոպանյան, *Նաղաշ Հովնաթան...*, էջ 105։
** *Նույնը*, էջ 47։

Դեպքերի ընթացքը ցույց է տալիս, որ Նաղաշը աշխատել է Վախթանգի պալատում մինչև 1715 թվականը՝ թերևս 1708—1715 թվականների ժամանակամիջոցում, ինչպես ճիշտ ենթադրում է և գրականագետ Մ. Մկրտչյանը իր «Նաղաշ Հովնաթան» աշխատության մեջ։ Բնական է, որ եթե Վախտանգը 1715—1719 թվականներին գտնվելիս է եղել Պարսկաստանում որպես պատանդ, իսկ Նաղաշը 1722 թվականին վախճանվել է, վերջին երկու տարիներն անցկացնելով ծննդավայրում, հետևապես, գոյություն ունեցող այն կարծիքը, թե Նաղաշը եղել է Վախթանգի պալատում 1715 թվականից հետո, բացասվում է։

Նաղաշի գործունեությունը Վախթանգի պալատում առայժմ հայտնի չէ իր մանրամասնությամբ, բայց նկատի ունենալով, որ նա հրավիրվել է պալատ որպես պալատական երգիչ ու նկարիչ, ապա, տրամաբանական կլինի եզրակացնել, որ Նաղաշը զբաղվել է նկարչական տարբեր աշխատանքներով, հիմնականում դիմանկարչությամբ, ինչպես այդ ժամանակ բնորոշ էր մեր պալատական նկարիչների համար։ Իսկ Նաղաշի դիմանկարիչ լինելու հավաստիացումը կարելի է գտնել հենց իր իսկ ոտանավորներում.

«Ասել ես թե նա որ Նաղաշ է,
Գիտե որ ունքերս ղարաղաշ է.
Ասեք սուրաթիս նման քաշե.
Քաշել եմ, զալում, զալում,
Մաշվել եմ, զալում, զալում»*,
Կամ թե

«Քո շատ սիրուդ հալվեր
եմ և կու մաշեմ,
Ինձ մոտ նստիր, պատկերիդ
նման քաշեմ»**։

Չի բացասվում նաև, որ Նաղաշը Վախթանգի պալատում նկարած լինի և կենցաղային պատկերներ, ինչպես նաև զբաղված լինի պալատի դահլիճների նկարազարդումով, որպիսի աշխատանք նույնպես մտնում էր պալատական նկարչի պարտականության մեջ։

Ժամանակը՝ 18-րդ դարի սկիզբը, որ համարվում է Վրաստանի տնտեսական ու կուլտուրական վերելքի, բարգավաճման շրջան, պայմանավորել է վրացական պալատի ճոխ ապրելակերպը, վայելչասիրությունը, նպաստավոր պայմաններ ստեղծելով նաև արվեստների զարգացման համար։ Վախթանգը եղել է հայասեր, լավ տիրապետել է հայերեն լեզվին, որի օրինակով պալատականները նույնպես գիտեին հայերեն. նա շատ է սիրել լսել Նաղաշի հատկապես հայերեն երգերը, բարձր գնահատելով նրա տաղանդը և որպես նկարչի*։ Նա այնպես է հարգվել պալատում իր ընդունակություններով, իր խելքով ու կյանքի բազմամյա փորձով, որ նրան նույնիսկ թույլ չեն տվել պալատից հեռանալու, չնայած հայրենիքի և սիրեցյալի կարոտը նրան ձգել են իր ծննդավայրը։ Նրա մի ոտանավորում կա խոստովանություն այն մասին, որ նա Վրաստանում երկար է ապրել. սիրեցյալին ուղղած այդ տողերում ասվում է.

«Գուրջստան ղարիբ մնացի,
Քո կարոտությամբ շատ լացի»**։

Մի ուրիշ ոտանավորում նրա սրտի բերկրանքն է արտահայտվում, երբ նրան հաջողվել է թույլտվություն ստանալ, պանդխտությունից հայրենիք վերադառնալու.

«Դատտուր տայր խանըն,
Նստեմք ձիանըն,
Դեպ մեր վաթանըն»***։

Հայտնի է, որ Վախթանգի պալատում աշխատած տարիներին Նաղաշն ազատություն

---

* Ա. Չոպանյան, Ն. Հովնաթան, էջ 47։
** Նույնը, էջ 49։

* Արձագանք, 1892 թ., № 63։
** Ա. Չոպանյան, Ն. Հովնաթան, էջ 38։
*** Նույնը։

է ունեցել դրսից կողմնակի պատվերներ ընդունելու, ինչպես և իր ստեղծագործությունները ազատորեն վաճառելու։ Բայց նա չի նմանվել շարքային նկարիչներին, չի հարմարվել շուկայի պահանջներին, չի իջեցրել իր արվեստի որակը, չզոհաբերելու համար իր արժանապատվությունը հանուն դրամի, այլ միշտ խստապահանջ արվեստագետի նման է դատել թե իր, թե ուրիշի գործերի մասին խոսելիս։ Նա հաճախ է մերժել իր գործերը շուկա դուրս բերելու։ Ահա նրա ինքնախոստովանությունը իր գործերի մասին.

«Իմ քաշած պատկերն, որ լավ ըռանկ է,
Բանն բարակ է, դեղն ֆռանկ է.
Հենց պատկեր կառնեն, որ քոռ ու լանկ է,
Կասեն. «Աժան է, քոնն խիստ թանկ է»[*]։

Այս քառյակով տեղեկանում ենք նաև, որ Նաղաշը նախընտրել է նկարելու նուրբ եղանակը, աշխատել է արտասահմանյան ներկերով և մեծ նշանակություն է տվել դիմանկարի կերպարային արտահայտչականությանը։

Ցավոք սրտի, Վախթանգի պալատում Նաղաշի կատարած գեղանկարչական գործերը մնում են անհայտ։

Նաղաշի գեղարվեստական գործունեության վերջին շրջանը էջմիածնում աշխատած տարիներն են՝ 1715—1720 թվականները, երբ նա Աստվածատուր Ա Համատանցի կաթողիկոսի հրավերով այնտեղ է գնացել, ծաղկազարդելու և պատկերազարդելու մայր տաճարը։ Նկատի ունենալով Նաղաշի ամբողջ գործունեությունից պահպանված գեղանկարչական գործերի քանակը, կարելի է հանգել այն եզրակացությանը, որ այդ տարիների՝ հատկապես էջմիածնի շրջանի նրա գործունեությունը ամենից ավելի բեղմնավորն է։ Նա այնտեղ ստեղծել է մեծ թվով բարձրորակ թեմատիկ պատկերներ։ Նշված ժամանակներից անցել է համարյա երկու հարյուր հիսուն տարի, որի ընթացքում տեղի են ունեցել շատ էական փոփոխություններ, առիթ տալով էջմիածնի տաճարում գտնված Նաղաշի գեղանկար գործերի զգալի մասի ոչնչացմանը։ 18-րդ դարում գահակալած որոշ կաթողիկոսների օրով տաճարից հաճախակի հանվել են հնացած պատկերները, փոխարինելով նորերով, որոնք նկարվել են Նաղաշի որդիների ու թոռների ձեռքով։ Հին նկարներից մի քանիսը վերանորոգվել են Նաղաշի թոռ Հովնաթանի ձեռքով, ստեղծելով այնպիսի դրություն, որ հետագայում դժվար է եղել որոշել, թե դրանք ում վրձնին են պատկանում։ Իսկ կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի օրով տաճարից ընդհանրապես են հանվել բոլոր պատկերները, անհանդուրժելի համարելով մայր տաճարում պատկերներ ցուցադրելու երևույթը։

Ավելի քան յոթանասուն տարի է ինչ տաճարից հանված են 17-18-րդ դարերին վերագրվող Նաղաշի, նրա որդիների ու թոռների գրեթե բոլոր պատկերները։ Մոռացության տրվելով, դրանց որոշ մասը լիովին է ոչնչացել, մի մասը գտնվում է քայքայման վիճակում և միայն մի քանիսն են մնացել անվնաս, որոնք այժմ ցուցադրված են էջմիածնի տաճարում և Երևանի Պետական պատկերասրահում։

Այդ գործերի անստորագիր վիճակը և միևնույն դպրոցի ոճական խիստ նմանությունը մեկը մյուսին, մեծ դժվարություն են հարուցել դրանք դասակարգելու ըստ հեղինակների, տեղի տալով զանազան սխալ ենթադրությունների դեռ այն ժամանակ, երբ դրանք գտնվել են տաճարում։ Այդ էլ պատճառ է հանդիսացել, վերջին հիսուն տարիների ընթացքում ընդհանրապես կասկածի տակ առնելու Հովնաթանյանների նախահոր՝ Նաղաշի և նրա որդիներ Հակոբի ու Հարությունի էջմիածնի տաճարում աշխատելու փաստը։ Այսպես՝ Արշակ Ֆոպանյանը էջմիածնի տաճարի պատկերները վերագրել է Նաղաշի թոռ Հովնաթանին.

* Մ. Մկրտչյան. Նաղաշ Հովնաթան, էջ 61։

Կարեգին Լևոնյանը Նաղաշին է վերագրել միմիայն տաճարի գմբեթի որմնազարդերը։ Ստեղծվել է նույնիսկ այնպիսի կարծիք, որ իբր թե Նաղաշի ու նրա որդիների ստեղծագործություններից ոչինչ չի պահպանվել։ Իսկ Նաղաշի փոքր որդու—Հարությունի մասին այն տեղեկությունը կա, որպես թե նա միայն զարդեր է փորագրել փայտի վրա, որպիսիք, որպես դրոշմատիպ, օգտագործվել են կտորեղեններ դաճելու համար։

Այժմ, 19-րդ դարի հայ պատմաբանասիրական գրական աղբյուրների տեղեկությունների և էջմիածնի տաճարում ու Երևանի պատկերասրահում պահվող բազմաթիվ նկարների ոճական ուսումնասիրությամբ, ինչպես նաև տեխնոլոգիական հետազոտությունների միջոցով հնարավոր եղավ ապացուցված համարել, որ էջմիածնի տաճարում 18-րդ դարում ստեղծագործել են Հովնաթանյանների սերնդի հինգ ներկայացուցիչներ՝ Նաղաշ, Հակոբ, Հարություն, Հովնաթան ու Մկրտում Հովնաթանյանները, և լույս աշխարհ հանել տասնյակ տարիներով մոռացության տրված նրանց ստեղծագործությունները։

Ինչպես ասվեց, թեպետ նրանցից պահպանված գործերը ոճական հատկանիշներով խիստ նման են իրար, բայց յուրաքանչյուրի ինչ-որ չափով ստեղծագործական անհատականության առկայությունը, ամեն մեկի նախասիրությունը կերպարների ընտրության, կոլորիտի և նկարելակերպի հարցում, հնարավորություն են տվել դասակարգելու այդ գործերն ըստ հեղինակների։

Անշուշտ, մի ամբողջ հարյուրամյակի ընթացքում, տարբեր կաթողիկոսների օրով ստեղծված նրանց պատկերները թվով շատ ավելին են եղել, քան մեզ հասած գործերի քանակն է, սակայն դրանք էլ բավարար պատկերացում տալիս են Հովնաթանյանների տաղանդավոր սերնդի ունակությունների մասին։

Ինչպես ասվեց, 17—18-րդ դարերում հայկական գեղանկարչության զարգացման կենտրոնը դարձել էր կենտրոնական Հայաստանը, մասնավորապես էջմիածինը։ Գրավոր աղբյուրներից հայտնի է դառնում, որ 17-րդ դարում, անհամեմատ ավելի քիչ թվով գործեր են ստեղծվել, քան 18-րդ դարում։ Իսկ եթե հավատանք օտար ճանապարհորդների տպավորություններին, որոնք ինչ-ինչ պատճառներով չեն հիշատակել էջմիածնի տաճարի պատկերների մասին, կստացվի, որ մայր տաճարում, մինչև 18-րդ դարի սկիզբը, ընդհանրապես պատկերներ չեն եղել։ Այսպես՝ ֆրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենը 1673 թվականի մարտին այցելելով էջմիածին, որպես թե տաճարում չի տեսել ոչ մի նկար և ծաղկազարդ։ 1700 թվականին Պ. Դե. Տուրնեֆորտն է այցելել էջմիածին, չհիշատակելով թե տաճարում նկարներ են եղել. Թեպետ, 17-րդ դարի սկզբներից, մի քանի կաթողիկոսների՝ Մովսես Գ-ի, Փիլիպոսի, Հակոբ Դ-ի, Եղիազարի, Նահապետի և Աղեքսանդր Ջուղայեցու օրով տաճարում կատարվել են վերանորոգումներ և նկարվել են որոշ թվով նկարներ, որի մասին կա գրավոր վկայություն։ Մասնավորապես, արժեքավոր է Հովհան եպիսկոպոս Շահխաթունյանի վկայությունն այն մասին, որ մինչև այդ Ս. Լեհացին էր նկարել մի քանի պատկեր տաճարի համար։ Ըստ երևույթին, օտար ճանապարհորդների էջմիածին այցելած ժամանակ այդ պատկերները կամ ցուցադրված չեն եղել և կամ նրանք հարկ չեն համարել պատկերների մասին գրելու։ Այլապես որտե՞ղ կարող էին անհետանալ Լեհացու պատկերները։

Հովնաթանյանների տոհմից էջմիածնում աշխատող առաջին նկարիչը Նաղաշ Հովնաթանն է։ Նրա գործունեությունը համընկնում է Աստվածատուր Ա Համատանցու կաթողիկոսության տարիների հետ (1715—1725)։ էջմիածնի կաթողիկոսական դավազանագրքի և դիվանի հրապարակած նյութերը վկայում են, որ Աստվածատուր կաթողիկոսի օրով էջմիածնի տաճարում կատարվել են վերանորոգումներ և նկարազարդումներ,

որի անհերքելի ապացույցը՝ տաճարի գըմբեթի թմբուկի վրա կաթողիկոսի թողած արձանագրությունն է հետևյալ բովանդակությամբ. «Ի թվականության հայկական ՌՃԿԹ (1720), ես—տէր Աստվածատուր Համատանցի կաթողիկոս ամենից հայոց ետու նորոգել զչորեսին խախտյալ սյունքն սրբո եկեղեցվույս, և զբոլոր եկեղեցին նորոգյալ և ծաղկյալ հանդերձ մարմարինյա շինվածքով, որ ի մեջ սրբո եկեղեցվույս են...»։ Այս արձանագրությունը և նրանից վերև գմբեթի ներսում նկարված զարդանկարները հետագա վերանորոգումների ժամանակ մնացել են անվնաս, պատկերացում տալով Նաղաշի և նրա որդու՝ Հակոբի արվեստի ոճի մասին։ Այսպիսով, մեջ բերած արձանագրությամբ լիովին ապացուցված է համարվում էջմիածնի տաճարում Նաղաշի աշխատելու հարցը։

Սակայն Նաղաշի գեղարվեստական գործունեությունը էջմիածնում չի սահմանափակվել միայն տաճարի որմնազարդումով։ Ն. Ակինյանը Նաղաշին նվիրած իր հետազոտական աշխատության մեջ հաստատում է, որ «Այդ շրջանին եկեղեցիներ ծաղկող և պատկերազարդող համբավավոր անձնավորություն մը ճանչցանք հանձին Հովնաթանյան Նաղաշի։ Առանց տարակուսանքի զինքը հրավիրած ըլլալու է Աստվածատուր (1715—1725)։ Առ այժմ ունիմ ինձի վստահության արժանի վկա մը վԻնճիճյան Հ. Ղ.»*։ Իսկ Ինճիճյանը ուղղակի գրում է. «Պատկերք ամենայն խորանացս են գործ նկարչին՝ որ մականվանյալ կոչի Նաղաշ Հովնաթան, հազգես հայոց, ճարտար նկարիչ, և հաջող բանաստեղծ ի ռամկաց լեզու**...»։

Վերջապես կարևոր վկայություն է և Նաղաշի որդու՝ Հակոբի գրած «Ողբ» բանաստեղծությունը հոր մահվան առթիվ, որի քառյակներից մեկում ասված է.

«Ո՞ւր է շնորհալից վարպետն իմաստուն,
Որ միշտ զարդարեր բազում սրբոց տուն,
Մեջ Հայաստանյաց ծաղիկ ոսկի սյուն,...։
Շնորհալից ձեռըն նկարող սրբոց,
Խաղխայթյալ եղև ավերակ և խոց»*։

Այժմ մնում է պարզել, թե պահպանված մեծաքանակ նկարներից որո՞նք են պատկանում Նաղաշի և որո՞նք նրանից հետո այնտեղ աշխատած իր սերնդի մյուս ներկայացուցիչներին, քանի որ այդ պատկերներից ոչ մեկի վրա չկա ստորագրություն, իսկ ոճական նմանողությունը մեկը մյուսին այնքան ակնառու է, որ հաճախ դժվար է լինում դրանք զանազանել ըստ հեղինակների։

Բարեբախտաբար, 1778 թվականին, Սիմեոն կաթողիկոսի հրամանով, լուսարար Գրիգոր վարդապետը, գրագիր Երեմիան և կաթողիկոսի սպասավոր Մկրտիչը կազմել են էջմիածնի տաճարում եղած պատկերների ցուցակը։ Համաձայն այդ ցուցակի. տաճարում գտնված պատկերների թիվը հասնում էր 88-ի։ Այս թվի մեջ մտել են՝ Ս. Լեհացու, Նաղաշ, Հակոբ, Հարություն Հովնաթանյանների, ինչպես և դրսից բերված մի քանի անհայտ նկարիչների գործերը։

17—18-րդ դարերում էջմիածնի տաճարի համար կատարված գեղարվեստական աշխատանքները՝ զարդանկարումները և պատկերազարդումները, հիմնականում, կապված են երկու կաթողիկոսների գործունեության հետ, որոնք հիմնովին վերանորոգել են մայր տաճարը՝ Աստվածատուր Ա. Համատանցու կողմից 1715—1725, Ղուկաս Ա. Կարնեցու միջոցով 1780—1786 թվականներին։ Աստվածատուրի օրով աշխատել է Նաղաշը, Ղուկասի օրով՝ Հովնաթանը։ Հետևապես, Սիմեոն կաթողիկոսի (1763—1780) հանձնարարությամբ կազմված եկեղեցական պատկերների ցուցակում կարող էին տեղ

---

* Հ. Ն. Ակինյան, *Հովնաթան Նաղաշ և Նաղաշ Հովնաթանյանք և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունք*, Վիեննա, 1911 թ.։

** Հ. Ղ. Ինճիճյան, *Աշխարհագրություն չորից մասանց աշխարհի, մասն Ա, Հատոր Ա (Նոր Հայաստան)*, Վենետիկ, 1806 թ., էջ 262։

* Ա. Չոպանյան, *Նաղաշ Հովնաթան*, էջ 113։

III. Նաղաշ Հովնաթանյան.
Սուրբ Հոգու գալուստը։

գտնել միմիայն Նաղաշի և նրա որդիների՝ Հակոբի ու Հարությունի մասնակցությամբ նկարված աշխատանքները։ Դժբախտաբար, ցուցակում հիշատակված բազմաթիվ թեմատիկ պատկերներ ժամանակի ընթացքում ոչնչացել են կամ անհետացել։ Սակայն նույնիսկ պահպանված փոքր թվով գործերը պերճախոս կերպով վկայում են Նաղաշի տաղանդի և բեղմնավոր գործունեության մասին, ճշմարտացիորեն հաստատելով նրա որդու Հակոբի գովասանքները իր հոր տաղանդի մասին։ Պատկերները առավելապես բազմամարդ են և մեծ չափերի՝ մինչև երկու և կես մետր բարձրությամբ, ներկայացնելով ավետարանական թեմաներ։

Դիտելով Նաղաշի ստեղծագործությունները, որոնք պահպանված են էջմիածնում և Երևանի պատկերասրահում, կտեսնենք, որ նրա գեղանկար աշխատանքները զանազանվում են թե՛ Ս. Լեհացու, թե՛ իր որդիների պատկերներից մի շարք հատկանիշներով։ Թեպետ Նաղաշի ստեղծագործությունների վրա նույնպես նկատվում է եվրոպական արվեստի ազդեցության կնիքը, բայց Ս. Լեհացու արվեստի համեմատությամբ այդ ազդեցությունն ավելի մեղմ է։ Նաղաշի ստեղծագործությունները ավելի արևելյան են թեմաների մեկնաբանման եղանակով և գործողությունների զարգացման բնույթով, ավելի ռեալիստական են մարդկային կերպարների նկարագրերով, թեպետ, պակաս կատարյալ մարմնի կառուցման համաչափություններով։ Վերջապես գեղանկարչական միջոցները նույնպես ավելի ընդգծված են. այսպես, օրինակ, գույները, որոշ դեպքերում, հասնում են իրենց անխառն հնչեղության աստիճանին, լույսի ու ստվերների հարաբերությունները շեշտված են, կոմպոզիցիան ավելի քիչ է ենթակա եվրոպական արվեստի ավանդական կանոններին։

Իր որդիների արվեստի համեմատությամբ, Նաղաշի ստեղծագործությունները կատարյալ են, մասնավորապես, ձեռքի հմտությամբ ու կատարման նուրբ միջոցներով։

Նաղաշին վերագրվող պատկերները բազմազան են, նա նկարել է որմնանկարներ, սրբերի ու հոգևորականների ամբողջ հասակով մեծադիր պատկերներ, բազմամարդ թեմատիկ պատկերներ։

Որմնանկար պատկերների շարքում շատ գրավիչ է «Աստվածամայրը մանկան հետ» որմնանկարը, պատկերված էջմիածնի տաճարի իջման սեղանի գմբեթի մարմարյա պատին։ Տիրամայրը մի ձեռքով մանկանն է գրկել, որը ամուր փարված է նրա կրծքին, մյուսով սուրբ գիրքը, տարված ուշադիր ընթերցանությամբ։ Գրքին է ուղղել իր հայացքը նաև Քրիստոսը, կարծես հետևելով մոր ընթերցմանը։ Ն. Ակինյանը մասամբ իրավացի է, նկատելով դրա մեջ իտալական Վերածնության արվեստի ազդեցության հետքերը։ Նա նաև նշում է, որ նման մի գործ, 15—16-րդ դարերի իտալական արվեստի նմուշ, պահվում է Բեռլինի թանգարանում*։ Այսուհանդերձ, չի կարելի անտեսել, որ Մարիամի և մանկան կեցվածքի, ինչպես նաև նրանց կերպարների մեջ կա ինչ-որ արևելյան նկարագիր և արևելցու մոր ջերմություն, որպիսի արտահայտություն, բնականաբար, կարող էր զգալ հայ նկարիչը։ Տիրամոր պատկերը նկարվել է Աստվածատուր կաթողիկոսի օրով։

Մարիամի կերպարին տրված է բարեհամբույր, համակրելի արտահայտություն. նա թվում է համեստ, ամոթխած, ինքնամփոփ նկարագրի տեր, բայց և մայրական ջերմ, գորովագութ զգացմունքով օժտված։ Երեխան՝ Քրիստոսը մորը փարված է անբռնազբոս ձևով, թերևս ռամկաբար, ինչպես կարելի է տեսնել արևելյան նկարներում։ Մարիամի դիմագծերը վայելչատես են, գեղեցիկ, բայց ոչ այն չափով իդեա-

* Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1911 թ., էջ 404—406։

լացված, ինչպես Ս. Լեհացու Տիրամոր կերպարն էր։

Ուշագրավ է, որ Մարիամի կերպարի հատկանշական գծերը պահպանվել են Նաղաշի նաև հետագա գործերում, որպես նկարչի նախասիրած գեղեցիկ կնոջ տիպար։ Արդյո՞ք այդ տիպարի մեջ չպետք է տեսնել Նաղաշի երազած կնոջ իդեալը, որին նա իր երգերում ունի նվիրած ջերմ, սիրատոչոր, արևելցու վառ երևակայությամբ արված պատկերավոր համեմատություններով հարուստ տողեր։

Պատկերի բովանդակությունը ջերմ է ու մտերիմ։ Ընթերցող Տիրամոր հոգեվիճակը խաղաղ է, ինքնամփոփ. նա կլանված է սուրբ գրքով, գրավելով նույնիսկ մանկան ուշադրությունը։ Ըստ երևույթին, եկեղեցին հետապնդել է որոշակի նպատակ, պատվիրելով Նաղաշին տաճարի կենտրոնում, նկատելի վայրում գտնվող իջման սեղանի վրա պատկերելու ընթերցող Տիրամորը մանկան հետ։

Սակայն այս դեպքում էլ Նաղաշը հարազատ է մնացել արվեստի աշխարհականացման իր սկզբունքին, կերպավորելով Մարիամին որպես իդեալական մայր, օժտելով նրան դեպի միածին որդին ունեցած մայրական ամենաջերմ զգացմունքներով։ Եվ եթե, ինչպես Ն. Ակինյանն է նկատում, Մարիամի կերպարը հիշեցնում է 15—16-րդ դարերի իտալական նկարիչների նույնատիպ ստեղծագործությունները, այդ երևույթի մեջ առաջին հերթին պետք է տեսնել մարդասիրական զգացմունքների նույնպիսի դրսևորում, որպիսին բնորոշ էր Վերածնության նկարիչների աշխարհայացքին, արտացոլված նրանց բազմաթիվ ստեղծագործություններում։

Այստեղ ևս կան ծանոթ մանրամասներ, որոնք երաշխավորում են հիշյալ պատկերը Նաղաշին վերագրելու։ Դրանք՝ Տիրամոր պատկերը շրջագծող ծաղկազարդերն են, որոնք, ավելի ուշ, նրա որդու՝ Հակոբի ձեռքով կրկնվել են ավագ խորանի առջևի մարմարյա պատին, առաքյալների պատկերների շուրջը, ինչպես նաև իջման սեղանի կամարները պսակող ծաղկանկարները, որոնք Նաղաշի ձեռքով նույնությամբ նկարված են տաճարի գմբեթի վերևի մասում։

Նաղաշի գեղարվեստական գործունեությունը Էջմիածնում առավել չափով նշանակալի ու ակնառու է տաճարի համար նկարած թեմատիկ պատկերներով, որոնցով գերազանցորեն բացահայտվում է նրա մեծ տաղանդը։ Ցավոք սրտի, ինչպես ասվեց, նրա ստեղծագործությունները անթվակիր են. դա մի կողմից դժվարացնում է հաստատապես ճանաչելու նրա գործերը, մյուս կողմից՝ որոշելու դրանց կատարման հաջորդականությունը։ Մի տվյալ է միայն հայտնի, որ տաճարի համար նրա նկարած բոլոր պատկերները կատարված են 1715—1720 թվականների ընթացքում։ Այդ է պատճառը, որ դրանց միջև որակական նկատելի տարբերություն չկա։

Նաղաշի ստեղծագործությունների վրա եվրոպական արվեստի ազդեցությունը նկատելի է առավելապես թեմատիկ պատկերների մեջ, թեպետ ոչ այն չափով, որքան Ս. Լեհացու արվեստում։ Այն էլ պետք է ասել, որ Նաղաշի գործերում եվրոպական ազդեցությունը միացած է արևելցու մտածողության հետ, բեկված նրա ստեղծագործական անհատականությամբ։

Նաղաշ Հովնաթանի մի քանի բազմամարդ թեմատիկ ստեղծագործություններ ներկայացնում են Քրիստոսի կյանքի հետ կապված կարևոր դրվագներ։ Այդ պատկերներն իրար մոտ են մարդկային տիպարների նմանողությամբ, նրանց շարժուձևերով, գործողությանը համապատասխան ձեռքերի շարժումներով, զգեստների կոմպոզիցիոն դասավորությամբ և մշակումներով, շենքերի ճարտարապետական ձևերի ոճով և գեղանկարչական միջոցների ոճական հատկանիշներով։

«Ոտնլվա» պատկերը ներկայացնում է ավետարանում նկարագրված այն դեպքը, երբ Քրիստոսը ընթրիքից հետո կանխազգալով, որ աշակերտներից մեկը իրեն մատնելու է և դա վերջին հանդիպումն է լինելու նրանց հետ, վերնազգեստը հանում է, ղենջակը կապում, կոնքի մեջ ջուր է լցնում և համեստության օրինակ տալու համար իր աշակերտներին, հերթով, մեկ առ մեկ լվանում է նրանց ոտքերը։

Աստվածաշնչի այս դիպվածը կրոնաբարոյախոսական նշանակություն ունենալով, հաճախ է պատվիրվել նկարիչներին։ Կարելի է ենթադրել, որ Էջմիածնի մայր տաճարի համար այս և նման այլ թեմաների ընտրությունը կատարվել է կաթողիկոսի ցուցմունքով և ունեցել է հավատացյալների վրա ներգործելու իր բարոյախոսական նպատակը։ Հիշյալ թեմայով գործեր կան և եվրոպական արվեստում, սակայն, ի տարբերություն դրանց, Ն. Հովնաթանի գործը և՛ թեմայի մեկնաբանումով, և՛ գեղարվեստական միջոցներով ավելի պարզ ու անմիջական է, ավելի հեշտ ընկալվող։ Մինչդեռ Քրիստոսը չոքած պատրաստվում է Պետրոսի ոտքերը լվանալու, վերջինը, ի նշան զարմանքի ու հարգանքի, փորձում է հրաժարվել, սակայն ուսուցչի հրամայական ժեստը հնազանդեցնում է աշակերտին։ Խորքում կանգնած աշակերտները իրարանցման մեջ են, արտահայտելով թե զարմանք, թե հնազանդություն։ Ոմանք գլուխներն են խոնարհել, ոմանք ձեռքերի շարժումներով իրար հետ են խոսում։ Նկարչի կոմպոզիցիոն մտահղացումը պարզ է ու հասկանալի առանց բացատրության։ Քանի որ սյուժեի առանցքը ոտնլվայի արարողությունն է, իսկ գլխավոր գործող անձը Քրիստոսը, նկարիչը նրան և Պետրոսին անջատել է աշակերտների խմբից, առաջ է բերել և պատկերել մեծ չափերով. այդ միջոցով ավելի հանդիսավորություն է տրված գործողությանը։ Բովանդակությունը պարզորեն արտահայտելու նկատառումով, պատկերը կառուցված է մարդկանց խմբավորումներով, երկու հիմնական առանցքով՝ անկյունագծային, որի վրա տեղավորված են Քրիստոսը և Պետրոսը, և հորիզոնական, որի ուղղությամբ դասավորված են աշակերտները։ Վերջինները նույնպես խմբավորված են երեք մասի, կապված իրար հետ գլուխների, ձեռքերի ժեստերով և մարմինների շարժումներով։ Ուսուցչի կրոնա-բարոյախոսական իմաստ պարունակող խոնարհ, համեստ գործողությունը յուրահատուկ կերպով է անդրադարձել աշակերտների վրա, որոնցից յուրաքանչյուրը համապատասխան դիրքով, գլխի ու ձեռքերի շարժումներով, հավասարակշիռ հանդարտությամբ և ինքնամփոփ հայացքով է արտահայտում իր վերաբերմունքը այդ անսովոր արարողության հանդեպ։ Արարողության հանդիսավորությունն էլ ելակետ է հանդիսացել պահպանելու կատարյալ զսպվածություն աշակերտների շարժումների ու արտահայտությունների մեջ։ Ամենքը համակված են լռիկ խորհրդածությամբ, կարծես թե կանխազգալով, որ դա վերջին հանդիպումն է ուսուցչի հետ։ Չնայած թեման ունի կրոնական բովանդակություն, նկարիչը ռեալ իրադրության նման է պատկերել գործողությունը, օժտելով իր սրբերին մարդկային հատկություններով։ Նա նույնիսկ չի տարբերել Քրիստոսին իր աշակերտներից, որին, առհասարակ, ընդունված էր պատկերել իդեալական կատարելությամբ։ Սյուժետային սրբապատկերներում դեռ 17-րդ դարից տեղ գտած աշխարհականացման այս միտումը ավելի խորացել ու կատարելագործվել է Ն. Հովնաթանի ստեղծագործության մեջ։ Նկարիչն իր այս բնույթի պատկերներում պահպանում է Վերածնության կամ 17-րդ դարի ավանդական կանոնները, օգտագործելով ճարտարապետությունը որպես պատկերի ֆոն։ Ոտնլվայի արարողությունը տեղի է ունենում սյունազարդ սրահում, որի բնույթը դժվար է գուշակել.

դա նման է և եկեղեցական, և քաղաքացիական կառույցի։ Աջ ու ձախ տեղավորված երկուական սյուները պահում են աղեղնաձև ցածրիկ կամարը, որն իր հերթին հենված է քիվի վրա։ Դեպի խորքը բացվում է գմբեթածածկ սրահ, շրջապատված սյուներով. դիմացի պատին տեղավորված է երեք լուսամուտ, իրար բաժանող երկու սյուներով, որոնց վրա հենված են առագաստավոր կամարների սրունքները։ Այստեղ կան տարբեր և՛ եվրոպական, և՛ հայկական, և՛ Արևելքի քրիստոնեական ժողովուրդների ճարտարապետությունից։ Պատկերի ճարտարապետական մասը ավելի շուտ ունի դեկորային նշանակություն և դիտվում է որպես ֆոն։ Նկարիչը բավական բանիմացորեն է օգտագործել հեռանկարչական կանոնները ինչպես մարդկանց տեղաբաշխման, այնպես էլ ներսի տարածության ձևավորման ուղղությամբ։ Կոլորիտով նկարը մոտ է նկարչի մյուս գործերին, տաք գույների գերիշխումով։

Ն. Հովնաթանի բազմամարդ թեմատիկ պատկերների շարքում լավագույններից մեկը պետք է համարել «Խորհրդավոր ընթրիքը»։ Իր գեղարվեստական որակով և այդ թեմայով գործերի մեջ սա նույնիսկ կարելի է որակել լավագույնը, ինչ ստեղծվել է հայ գունանկարիչների ձեռքով 17—18-րդ դարերի ընթացքում։ Ավետարանական այս թեման ստեղծագործական ոգեշնչման շարժառիթ է հանդիսացել բազմաթիվ նկարիչների համար և դա իր օրինակելի լուծումը ստացել է հատկապես Վերածնության ժամանակաշրջանի իտալացի նկարիչների գործերում։ Ջոտտոն, Տադդեո Գադդին, Անդրեա դել Կաստանյոն, Դոմենիկո Գիրլանդայոն, Լեոնարդո դա Վինչին, Լուինին, Անդրեա դել Սարտոն, Մորետտոն, Տիցիանը արդեն 15—16-րդ դարերում ստեղծել էին «Խորհրդավոր ընթրիքի» ճանաչում գտած ավանդական կոմպոզիցիոն սխեմա, որոնց մեջ Լեոնարդո դա Վինչու գործը գեղարվեստականության այն գագաթնակետն է, որին հասել է արվեստը այդ թեման մշակելիս։ Հիշյալ բոլոր նկարիչների մոտ կա կոմպոզիցիայի ընդհանրություն. նրանք ճակատային դիրքով են ներկայացնում ընթրիքի մասնակիցներին, տեղավորելով նրանց սեղանի դիմացի կողմը մի հորիզոնական գծի վրա, միայն երբեմն Հուդային անջատելով ընդհանուր խմբից, նստեցնելով սեղանի առջևի կողմը, մեջքով դեպի դիտողը։ Ն. Հովնաթանի «Խորհրդավոր ընթրիքը» առանձին մանրամասների մշակումով թեպետ մոտ է իտալական նկարելակերպին, բայց ուղղակիորեն նման չէ որևէ նկարչի ստեղծագործությանը. մանավանդ կոմպոզիցիայով՝ բոլորովին ինքնուրույն մտահղացում է։ Իհարկե չի բացասվում, որ նկարիչը Եվրոպայում կամ Էջմիածնում ապրած տարիներին ծանոթ եղած լինի կամ եվրոպացու կամ եվրոպական դաստիարակություն ստացած որևէ հայ նկարչի նույն թեմայով ստեղծագործությանը, թեկուզ և արտատպված նկարի միջոցով։ Օրինակ, ենթադրվում է, որ Լեոնարդո դա Վինչու «Խորհրդավոր ընթրիքը» պատկերի արտատիպը հասել է Ջուղա, որից իր ժամանակին արտանկարել է Աստվածատուր Սալթանյանը։ Չի բացասվում, որ Ն. Հովնաթանը նույնպես ծանոթ եղած լինի Լեոնարդոյի գործին։

Սակայն եթե անգամ հայ նկարիչը ծանոթ եղել է որևէ նկարչի գործի, ապա դա չի նսեմացնում նրա ստեղծագործական անհատականությունը, ոչ էլ նվազեցնում է նրա մտահղացման ինքնատիպությունը, քանի որ նա պահպանել է իր ազգային խառնվածքը, և դրանից բխող յուրահատուկ մտածողությունը, որը բնորոշ է իր տոհմի Հովնաթանյանների արվեստի ավանդականությանը։

Պետք է խոստովանել, որ «Խորհրդավոր ընթրիքը» ավետարանական ամենաբարդ թեմաներից մեկն է, և շնորհիվ նրա հիմքում դրված դրամատիկական բարդ հոգեբանական ընդհարման, հանդիսանում է որպես

փորձաքար նկարիչների կարողությունները ստուգելու։ Հակառակ եվրոպական նկարիչների սկզբունքին, Ն. Հովնաթանը նախընտրել է շրջանաձև կոմպոզիցիա, սեղանը տեղավորելով առջևից դեպի խորքը, և աշակերտներին դասավորելով սեղանի չորս բոլորը։ Աշակերտների բոլորաձև դասավորությունը Վերածնության կոմպոզիցիայի հակապատկերը հանդիսանալով, վկայում է՝ նկարչի կողմից դեպքերը, գործողությունները հայեցողական պարզ անմիջականությամբ ընկալելու հատկության մասին, որն ավելի բնորոշ է արևելցու մտածողությանն ու խառնվածքին։

Քրիստոսի վերջին ընթրիքը աշակերտների հետ տեղի է ունենում հայկական կամարային ճարտարապետական ոճով կառուցված մի սրահում, որի ձևն ու մեծությունը պատկերացնել դժվար է։ Դիմացը՝ սեղանի կենտրոնում, պատկերված է Քրիստոսը, որը աջ ձեռքը հանդիսավորությամբ բարձրացրած արտասանում է իր հայտնի խոսքերը՝ «Ճշմարիտ եմ ասում ձեզ, որ ձեզանից մեկը ինձ մատնելու է»։ Ուսուցչի այս անակընկալ հայտնությունը շփոթություն և իրարանցում է առաջ բերել աշակերտների մեջ։ Հուզմունքի ալիքը ակնթարթային արագությամբ տարածվել է սեղանի շուրջը, խռովելով մի քանի րոպե առաջ տիրող խաղաղ տրամադրությունը. աշակերտները անհանգստության մեջ են։ Բոլորը ակտիվորեն արձագանքում են ուսուցչի չարագույժ նախազգացմանը։ Նրանցից ոմանք զարմացական շարժումով կողքի ընկերներին են դիմում, իմանալու, թե իրենցից ո՞վ կարող է լինել մատնիչը. ոմանք տեղում քարացած, շվարած վիճակի մեջ են, ոմանք տարակուսանքով են ընդունել լուրը։ Քրիստոսի աջակողմը կանգնած է Պետրոսը, դիմելով ուսուցչին, հավաստիացնելու իր անմեղությունը. ձախ կողմը կանգնած է ամենաերիտասարդ աշակերտը՝ Հովհաննեսը, որդիական երախտագիտությամբ համակված դեպի Քրիստոսը։ Համարձակորեն հրաժարվելով վաղ Վերածնության հորիզոնական կոմպոզիցիայի ավանդական կանոնից, Ն. Հովնաթանը Հուդային տեղավորել է աշակերտների շրջանում, ձեռքին տալով արծաթով քսակը։ Մինչդեռ բոլոր աշակերտները պատկերված են դեմքով դեպի սեղանը և մասնակից են ընդհանուր դրամային, Հուդան պատկերված է մեջքով դեպի դիտողը, մեկուսի նստած, գլուխը խիստ թեքած ձախ, խռովահույզ, լարված վիճակում, մոտիկ աշակերտին՝ Սիմոնին նայելիս։ Հուդայի հակադիր շարժումը արդեն նրան անջատում է մյուս աշակերտներից, անմիջապես ցույց տալով, որ մատնիչը նա է։ Հուդայի մեկուսացումը շեշտված է նաև նրանից աջ նստած աշակերտի դիրքով, որը մեջքով դեպի Հուդան շուռ եկած, գլուխը թեքել է աջ, զրուցելով Թադևոսի հետ։ Այդ երկուսին իրարից բաժանում է սեղանին փռված սփռոցի մեջտեղի ծալվածքը, որն այնպես ընդգծված ուռուցիկությամբ դուրս է ցցվել։

Գործողության դրամատիկականությանը օգնում են ոչ միայն աշակերտների բազմակերպ դարձվածքները, այլև ձեռքերի շարժումները, որոնք համապատասխանում են յուրաքանչյուր աշակերտի հոգեվիճակի արտահայտությանը, առաջ բերելով բազմազան տրամադրությունների ալեկոծություն։ Առանց դրանց սյուժեի դրաման չէր կարող լինել լիահնչյուն։ Ինչ վերաբերում է տիպաժներին, դրանք թեպետ չեն նկարված կոնկրետ մարդկանցից, բայց թվում են ճշմարտացի թե՛ դեմքերի զանազանությամբ, թե՛ արտահայտությունների կենդանությամբ, թե՛ դրամայի հակազդեցությամբ գոյացած հոգեվիճակով։ Մեծ առավելություն է նկարչի համար երևակայությամբ տիպաժներ ստեղծել և դրանց օժտել կոնկրետ մարդկային հատկանիշներով։

Պատկերի մեջ կարևոր դեր ունեն և առարկաները, հատկապես սեղանը, որն իր չափով թեպետ փոքր է և հազիվ է շուրջը տեղա-

վորել բոլորին, բայց դա, ըստ երևույթին, արված է այն հաշվով, որ հնարավոր լինի մարդկային մարմինները շարժման մեջ դնել, գործողություն ցույց տալ։ Սեղանի վրա դրված ընթրիքի պարագաները շատ աղքատիկ են. կենտրոնում տեղավորված է մի մեծ ափսե, տապակած հավով, առջևի մասում են գինու սափորը և գավաթը, զանազան մասերում դրված է երկու երեք կարկանդակ. սա խորհրդանշում է Քրիստոսի համեստությունը, ժուժկալությունը, շռայլության հանդեպ նրա անհանդուրժողականությունը, որի մասին քարոզում է Աստվածաշունչը։

Այս համեստ միջավայրի մեջ աչքի են ընկնում բազկաթոռները, որոնք ավելի շքեղ են, քան պետք է լինեին։ Դրանց ծագումը նույնպես եվրոպական է։ Ընթրիքի մասնակիցները զգեստավորված են ճիշտ այնպես, ինչպես Վերածնության նկարիչների գործերում։ Նկարիչը բանիմաց կերպով է ընտրել զգեստների գույնը. աշակերտները հագել են կամ կարմիր ներքնազգեստ՝ կապույտ պատմուճանով, կամ կապույտ ներքնազգեստ՝ կարմիր պատմուճանով. այդ միջոցով պատկերին տրված է գունային հնչեղություն։ Հմտությամբ են կիրառված և զգեստների բազմազան ծալքերը, դրանց միջոցով թե ճկունություն հաղորդելով մարմիններին, թե լցնելով պատկերի ազատ մասերը, կոմպոզիցիոն միաձուլություն տալով աշակերտների խմբին։

Սեղանատան շքեղ տեսքը հանդիսավորություն է տալիս վերջին ընթրիքի արարողությանը։ Աշակերտների շրջանաձև դասավորությունը դեպի սենյակի խորքը, ստիպել է նկարչին դիմելու կոմպոզիցիայի երկարավուն ձևին, լցնելով պատկերի երկու երրորդ մասը աշակերտների ֆիգուրներով։ Ազատ մնացած վերևի մեկ երրորդ մասը գրավում է ճարտարապետությունը երկու կամարաձև բացվածքներով, որոնք ավելի շուտ մուտքի տպավորություն են թողնում, բայց տարածականություն են տալիս սրահին, մանավանդ որ դրանց բացվածքներից երևում է բնանկար՝ լեռներով, ծառերով և գմբեթածածկ տներով, որոնց ծագումը դժվար է որոշել։ Բնանկարը տարածական միջավայրի մեջ է և լավ հեռանում է դեպի պատկերի խորքը։ Սրահի աջակողմը, խորքում, կախված է կարմիր գույնի թանձր վարագույր, հավաքված մի կողմի վրա, որը լավ հնչում է ճարտարապետական մոխրավուն ֆոնի վրա. կամարների միջև ընկած տարածությունը զբաղեցնում են երկու սյուն, որոնցից մեկի վրա ամրացված է ջահ, վառվող մոմերով։ Մոմերի լույսի գոյությունը մնում է ինքնանպատակ, քանի որ, ըստ պատկերի, ընթրիքը տեղի է ունենում լուսով ողողված սենյակում. իսկ մոմերի ազդեցությունը բոլորովին չի նկատվում սրահում։

Պատկերի մեջ ճարտարապետական հատվածը թեպետ ֆոն է նկարի համար, բայց այն օգնել է բովանդակությունը հարստացնելու, կոմպոզիցիոն կենտրոն ստեղծելու, իրադրությանը հանդիսավորություն հաղորդելու և փառահեղ տպավորություն թողնելու դիտողի վրա։

Չնայած կրոնական թեմային, պատկերը կատարված է ռեալիստորեն. նկարչի նպատակն է եղել ցույց տալ մարդկային ապրումների դրաման, ելակետ ընդունելու մարդու հոգեկան աշխարհը իր բազմահարուստ հուզական տատանումներով։

Էջմիածնի տաճարից պահպանված երկու այլ գործեր՝ «Սուրբ հոգու գալուստը» և «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին» նույնպես պետք է վերագրել Նաղաշ Հովնաթանին։ Այսպիսի եզրակացության հիմք է տալիս նախ այն փաստը, որ սրանք նույնպես հիշատակված են Սիմեոն կաթողիկոսի հանձնարարությամբ կազմած նկարների ցուցակում, որի մեջ ընդգրկված են Նաղաշին պատվիրված պատկերները, ապա և նախորդ գործերի՝ «Ոտնլվայի» ու «Խորհրդավոր ըն-

թրիքի» հետ ունեցած որոշակի ընդհանրությամբ, ինչպես՝ մարդկային տիպարների ընտրությամբ, նրանց կեցվածքների, հատկապես գլուխների դիրքերի, ձեռքերի շարժումների նմանողությամբ, զգեստների մշակման եղանակով, ճարտարապետական միջավայրի որոշ հատվածների կրկնողությամբ, որոշակի գույների նախասիրությամբ և գեղանկարչական միջոցների համանման կիրառումով։ Կարելի է ենթադրել, որ վերջին երկու պատկերները նկարված են Էջմիածնում Նաղաշի աշխատած վերջին տարիներին, որի հավանականության երաշխիք է հանդիսանում այն երևույթը, որ այս գործերը մշակումով ավելի կատարյալ են և մարդկանց կերպարները հասցված են շատ ավելի բարդ ու բազմազան հոգեբանական արտահայտությունների։ Եվ դա բնական է, քանի որ երկար տարիների ստեղծագործական փորձը ավելի էր կատարելագործելու նկարչին, առավել խորաթափանցությամբ ըմբռնելու մարդու ներքնաշխարհը, ավելի նուրբ տատանումներով դրսևորելու մարդկային ապրումները։ Կարևոր է նշել նաև, որ նրա պատկերների մեջ, չնայած իրենց կրոնական բովանդակության, գրեթե բացակայում է կերպարների ազնվացման, նրանց դիմագծերի շինծու արտահայտչականության, մարդկանց կեցվածքների, շարժումների գեղեցկացման միտումնավորությունը, որպիսի երևույթ կարելի է տեսնել 17—18-րդ դարերի Եվրոպայի արվեստում։

Նաղաշի գործերում մարդկային կերպարները աշխարհիկ են, երկրային, շատ դեպքերում նույնիսկ կոնկրետ։ Տիպարներ որոնելիս նա ընտրություն է կատարում իր շրջապատից. այդ է պատճառը, որ նրա գործերում Քրիստոսի աշակերտները հանդիսանում են հասարակ ռամիկ մարդիկ, իրենց պարզամիտ արտահայտություններով, չհղկված շարժուձևերով, կոպիտ դիմագծերով։ Այս հարցում էական դեր է խաղացել նրա դեմոկրատական աշխարհայացքը։ Ինչպիսին որ է Նաղաշը գրականության մեջ, այնպիսին է և գեղանկարչության մեջ։ Նաղաշի մոտ գեղանկարչական միջոցները պայմանավորված են պատկերի հիմքում դրված գաղափարական բովանդակությամբ։

Մարդկային հոգեկան բարդ ապրումների արտահայտման համար նպաստավոր թեմա է «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին»։ Նաղաշի թե նախորդ, թե այս ստեղծագործություններից երևում է, որ նա հակումն ունի ավետարանից ընտրելու առավելապես դրամատիկական թեմաներ։ Ավետարանի նկարագրության համաձայն, Քրիստոսի հայտնվելը իր աշակերտներին տեղի է ունեցել նրա հարությունից հետո, Գալիլեյում, մի լեռան վրա։ Այս դեպքին պատշաճ հանդիսավորություն տալու նկատառումով, նկարիչն ընտրել է այն պահը, երբ աշակերտները հավաքվել են լեռան մոտ, իսկ Քրիստոսը, հայտնվելով երկնքում, երկիր է իջնում։

Նաղաշն այս պատկերում կիրառել է եվրոպական վերածնության արվեստում ավանդություն դարձած երկհարկ կոմպոզիցիոն մեթոդը, որպիսի երևույթի կարելի է հանդիպել Ռաֆաելի, Միքելանջելոյի, Տիցիանի, Տինտորետտոյի, Էլ Գրեկոյի և ուրիշների ստեղծագործություններում, նույն կերպ ամպերով բաժանելով երկնային սըրբերին երկրային էակներից։ Եվ եթե փորձենք որոնել ավելի սերտ կապ եվրոպական արվեստի հետ, կտեսնենք, որ հայ նկարչի գործը շատ կողմերով հիշեցնում է Տիցիանի «Մարիամի համբարձումը» պատկերը։

Առանձնացնելով մեկտեղ երկնային դասը երկրայինից, Նաղաշը փորձ անգամ չի արել Քրիստոսի և հրեշտակների կերպարների մեջ դնել վերացականություն, խորհրդավորություն կամ այլաբանություն. ընդհակառակը, Քրիստոսի և հրեշտակների կերպարները թողնում են իրական գոյության տպավորություն։ Քրիստոսը թեպետ պատկերված է երկնային ոլորտում, լույսի ոսկեզօծված ճաճանչների մեջ, շրջապատված ամպերի քուլաներով, որոնք անջատել են նրան

երկրից, բայց նա մարդկային է իր բոլոր հատկանիշներով. իսկ իր մարմնական գոյությամբ այնքան է իրական, շոշափելի, որ դժվար է հավատալ, թե օդային տարածությունն ի վիճակի է նրան պահելու երկնքում։ Նույն երևույթը կարելի է տեսնել և Վերածնության նկարիչների գործերում։ Իհարկե Նաղաշը գեղանկարչական միջոցներով գերազանցորեն է շաղկապել Քրիստոսի մարմինը շրջապատի հետ, վերացնելով խիստ ծավալայնության պատրանքը, ստեղծելով այնպիսի տպավորություն, որ թվում է թե Քրիստոսը թեթևորեն ճախրում է օդում։ Նա երկիր է իջնում բազկատարած, վստահ քայլքով, փառահեղ հանդիսավորությամբ, ամպերի թանձր քուլաներով շրջապատված։ Օդում փողփողացող ծածկոցը թե շարժման տպավորությունն է ուժեղացնում, թե առանձին արտահայտչականություն է տալիս նրա մարմնին։

Չնայած պատկերը բաժանված է երկու մասի՝ երկնքի և երկրի, բայց և այնպես այդ տարածություններն իրար հետ կապված են և՛ իմաստով, և՛ կոմպոզիցիայով։ Ներքևը, մի բլրի մոտ խմբված են Քրիստոսի տասներկու աշակերտները, սպասելով ուսուցչի հրաշագործ հայտնությանը։ Այս արարողությանը պատշաճ հանդիսավորություն տալու համար, նկարիչը պատկերի մեջ մտցրել է որոշ մանրամասներ, որոնք, չնայած միամիտ են իրենց ձևով, բայց պատմողական հավելում են. երկնքից լույսի մի շերտ է ճառագայթել դեպի երկիր ու երկու փոքրիկ հրեշտակներ են հայտնվել երկնքում, ձեռքերի շարժումներով ավետելով Քրիստոսի հայտնվելը։

Նաղաշը աշակերտներին կերպավորել է լարված, անհանգիստ վիճակում, ինչպես կարող էր թելադրել անակնկալի սպասող մարդկանց հոգեվիճակը։ Աշակերտները համակված են տխուր տրամադրությամբ. նրանք թվում են որբացած ուսուցչի խաչելությունից հետո և այժմ անհավատալի դիպվածի առթիվ շփոթված են, նրանցից ոմանք տարակուսանքի մեջ են, ոմանք զարմացած, ոմանք համակված են կրոնական երկյուղածությամբ, ոմանք խուճապի մեջ են. կան և հավատով ներշնչվածներ, որոնք ձեռքները երկինք ուղղած աղոթում են, ոմանք էլ խորհրդավոր սպասումի մեջ են։ Բոլորին համակել է հոգեկան այլայլում, հուզմունք։ Նրանցից յուրաքանչյուրը այդ անսպասելի երևույթը ընկալել է յուրահատուկ կերպով, յուրահատուկ ապրումներով, համապատասխան իր խառնվածքի, իր տարիքի, իր զգացմունքների թելադրանքի։ Նրանց կերպարների մեջ կարելի է տեսնել հոգեբանական արտահայտությունների, կեցվածքների բազմազանություն. շատերի մոտ իմաստավորված են ձեռքերի շարժումները, որոնք այնպես հաջող զուգակցվում են նրանց հոգեկան ապրումներին։

Այս պատկերի մեջ ևս Նաղաշը հավատարիմ է մնացել զգեստները բազմազան ձևերով օգտագործելու իր ավանդությանը, բանիմաց կերպով դրանցով հարստացնելով պատկերի կոմպոզիցիոն հատվածները, մերթ ընդգծելով մի գեղեցիկ ծալվածք, մերթ ցույց տալով մեկն ու մեկի ուսից քմահաճ ձևով կախված կամ գետնին տարածված որևէ մաս։ Նաղաշի գործերում զգեստի օգտագործումը շատ կարևոր նշանակություն ունի պատկերի գեղարվեստական արտահայտչականությունն ուժեղացնելու համար։

Նաղաշի արվեստին բնորոշ է և պատկերի ընդհանրացման ու ավարտման այն կուլտուրան, որպիսին հատուկ է նախորդ դարերի դասական արվեստին։ Պատկերի կառուցումը հիմնված է համաչափության կանոնի վրա, երկչափ տարածականությամբ դասավորված մասերի հավասարակշիռ պահպանումով։ Դասական կոմպոզիցիայի սկզբունքի կիրառումը օգնել է շատ պարզ լուծումով բացահայտելու պատկերի բովանդակությունը։

Պատկերի ընդհանրացումը մեծապես պայմանավորված է և նրա կոլորիտով։ Նաղաշը սիրում է հակադիր գույների օգտագործումով պատկերին տալ հնչեղություն.

պահպանելով իհարկե դրանց ներդաշնակությունը։ Մարդկանց դեմքերը նկարված են բաց օխրայի, վարդագույնի, կարմրասրճագույնի երանգներով, զգեստները՝ կանաչի, կարմրի, կապույտի, սրճագույնի, նարնջագույնի գերիշխումով։

Հոգեբանական պատկերի լավ արժանիքներ ունի Նաղաշի մի այլ թեմատիկ ստեղծագործությունը՝ «Սուրբ հոգու գալուստը»։ Սա նույնպես կատարված է նույն ժամանակամիջոցում ինչպես նախորդը, և ըստ երևույթին, մեկը հաջորդել է մյուսին, քանի որ թե մեկ, թե մյուս պատկերի մեջ տեղ գտած կերպարները խիստ նման են իրար։

Ինչպես երևաց նախորդ գործերից, Նաղաշի ստեղծագործական տարրերքին մոտ են թեմատիկ բազմամարդ պատկերները։ «Սուրբ հոգու գալուստը» նույնպես այդպիսին է և նվիրված է Քրիստոսի աշակերտների կյանքին։ Պատկերի ճարտարապետական մասը ներկայացնում է մի լուսավոր սրահ, դեմ ու դեմ բացվող մի բարձր և լայն կամարով, որի բացվածքից երևում է սյունազարդ, եկեղեցու խորան հիշեցնող մի կլոր, կիսամութ սրահ, դիմացի պատին բացվող երկու լուսամուտներով և երկու կամարաձև դռներով։ Ճարտարապետական առանձին մասերի նմանությունը «Ոտնլվա» և «Խորհրդավոր ընթրիք» պատկերների ճարտարապետական նման հատվածներին նույնպես մեկնակետ է հանդիսացել եզրակացնելու, որ այս և նշված պատկերների հեղինակը նույն ինքը՝ Նաղաշն է։

Պետք է ենթադրել, որ եկեղեցու համար պատվիրված պատկերների թեմաների ընտրությունը կատարվել է կաթողիկոս Աստվածատուր Ա Համատանցու կողմից։ Այլ կերպ հնարավոր չէ համատեղել աշխարհիկ ոգով ներծծված, կյանքի հրճվանքն արտահայտող, լավատեսական, կենսահաստատ զվարթ ու լուսավոր բանաստեղծությունների հեղինակ, գրող Նաղաշի աշխարհըմբռնողությունը նկարիչ Նաղաշի գեղանկարչական գործունեության հետ, երբ խոսքը վերաբերում է նման միստիկական թեմայի ընտրությանը։

Պատկերը ներկայացնում է խորանի առջևի սրահում, Տիրամոր շուրջը հավաքված տասներկու աշակերտներին, սուրբ հոգով ներշնչված։ Կամարի բացվածքում, սպիտակ ամպերի քուլաներով շրջապատված, հայտնվել է աղավնակերպ սուրբ հոգին, փառահեղորեն թևերը տարածած երկնքի ճաճանչանման ֆոնի վրա, իր ճառագայթները սփռելով երկիր, որոնք հրեղեն բոցերի նման, ոսկեգույն շիթերով իջել են աշակերտների գլխին։

Ջնայած պատկերի միստիկական բովանդակության, այնուամենայնիվ, մասնակիցների կերպարներին պակասում է ինքնամոռացության հասած գերզգայական հուզական ապրումների պոռթկումը, միստիկական տեսիլքի զմայլանքով ոգեշնչված մարդկային հոգեվիճակը, կույր հավատի երկյուղածության ինքնազգացումը և այդ ամենին պատշաճ խորհրդավորությունը, որպիսի տվյալներ պահանջում էր պատկերի միստիկական գաղափարը։

Ակամայից հիշողության մեջ պատկերվում է իսպանացի մեծատաղանդ նկարիչ Էլ Գրեկոյի նույնանուն գործը իր խորապես միստիկական, աշխույժ կոմպոզիցիայով և համեմատությունը ի հայտ է դարձնում Նաղաշի ռեալիստական աշխարհընկալման նախամեծարությունը։

Ուրիշ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ համոզված աշխարհիկ մտածողության տեր Նաղաշի համար միստիկական աշխարհայեցողությունը օտար էր։ Ահա թե ինչու, աշակերտներին պատկերելով նույնիսկ սուրբ հոգով ներշնչված, այլայլմունքի վիճակում, Նաղաշը նրանց կերպարներին տվել է կոնկրետություն, մարդու իրական հոգեվիճակ, ամենայն հավանականությամբ նրանց կերպավորելով կոնկրետ մոդելներից, պահպանելով յուրաքանչյուրի անհատականությունը թե ֆիզիկական, թե հոգեկան հատկանիշների, նկարագրի յուրօրինակությամբ։

Նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ընկալել սուրբ հոգով զորանալու այլափոխությունը. ոմանք գլխահակ խորհում են, ոմանք զարմանքի արտահայտությամբ երկինք են ուղղել իրենց հայացքը սպասողական ակնկալումներով, մյուսները համակված են հնազանդ երկյուղածությամբ. ամենքը մասնակից են այդ արտասովոր երևույթին՝ կամ կեցվածքով, կամ գլխի շարժումով, կամ ձեռքերի ժեստերով արտահայտելով իրենց հուզմունքը, որը բնական է և դուրս չի գալիս մարդկային սովորական ապրումների, զգացողությունների շրջանակներից։ Այս երևույթը լավագույն գրավականն է արվեստի աշխարհականացման այն համընդհանուր հոսանքի, որը կարմիր թելի նման անցնում է 17—18-րդ դարերի հայկական կերպարվեստում, իր արտահայտությունը գտնելով Նաղաշի բոլոր թեմատիկ պատկերներում։

Ի դեպ, «Սուրբ հոգու գալուստը» և «Քրիստոսի հարությունը» պատկերներում ոչ միայն աշակերտների տիպարներն են իրար նման, այլև հոգեբանական դրամայի արտահայտությամբ են իրար մոտ։

Աշակերտների շրջապատում նկատելի կերպով ջոկվում է Տիրամայրը նստած սրահի կենտրոնում, խորին ներշնչանքի մեջ, ինքնամփոփ, լռիկ խորհրդավորությամբ աղոթելիս։ Հրապուրիչ գեղեցկությամբ աչքի ընկնող նրա կերպարը քնքուշ է, վերին աստիճանի կանացի և ինչ-որ չափով իդեալացված, ազնվացված։ Մանավանդ այդպիսի հասարակ արտաքինով մարդկանց կողքին, որպիսիք աշակերտներն են, նա խիստ զանազանվում է իր ազնվականացված արտաքինով։ Տիրամոր կերպարը իր խոհուն, անբիծ հոգու մաքրությամբ և կանացի հրապույրով հիշեցնում է իջման սեղանի պատին նկարված Աստվածածնի կերպարը։

Աստվածածնի կերպարի ըմբռնումը Նաղաշի մոտ բարձր է սովորական մարդ հասկացողությունից։ Նա ունի իր իդեալը Տիրամոր էության մասին, որը աստվածարված մարդու գերբնական հատկությունների հավաքական խտացումն է, արտահայտված նրա «Աղոթք և տաղ գովասանության առ ս. Աստվածածին» հուզաթաթավ բանաստեղծության մեջ, որտեղ նա Աստվածամորը փառաբանում է հետևյալ որակումներով. «Թագ և պսակ սուրբ կուսանաց, ճրագ լուսատու հոգվոց մարդկան, աստղ պայծառ առավոտյան, նարդոս ծաղիկ և պալասան, շնորհազարդ անթառամ ծառ, քան զարեգակն պարզ և պայծառ, սրբուհի անարատ կույս, տունկ պտղաբեր անմահական, գեղեցկափայլ արիանման, ցողաբեր ամպ և սյուն լուսո, պանծալի թագուհի արգո*...» և այլն։ Բնականաբար, ստեղծելով իր երևակայության մեջ գերմարդկային հատկություններով օժտված տիրամոր այսպիսի մեծաշնորհ, վեհաշուք տիպար, Նաղաշը պետք է իդեալացներ, ազնվացներ նրա պատկերը, համապատասխանեցնելով նրա մասին ունեցած իր պատկերացմանը։ Սրանով պետք է բացատրել Մարիամի և աշակերտների կերպարների միջև եղած տարբերությունը վերլուծված պատկերի մեջ։

Սրանով հանդերձ, Մարիամի անձնավորությունը մնում է մարդկային իր թեկուզ և իդեալացված դիմագծերով, իր մտորուն հոգով, փխրուն սրտով և փափկասուն մարմնական հրապույրով։

Հիանալի է մտահղացված պատկերի ընդհանուր կառուցվածքը։ Ուղղահայացով ձգված պատկերի երկարավուն ձևը միայն այն նպատակով չէ ընտրված, որպեսզի համապատասխաներ տաճարի մեծ կաթուղիկեի վերևի մասում նրան հատկացված տեղին, այլ առաջին հերթին նրա համար, որ նախընտրված երկարավուն կոմպոզիցիոն ձևը ավելի էր նպաստում նկարի հիմքում դրված գաղափարական բովանդակության բացահայտմանը։

Պատկերի առանցքը հանդիսանում է կիսաշրջանաձև գագաթով բարձր կամարը, նրա տակ տեղավորված Քրիստոսի աշակերտների

---

* Ս. Զոլյանյան, Նաղաշ Հովնաթան, էջ 82—84։

խմբավորումով. կամարի բացվածքում, ամպերով շրջապատված աղավնակերպ սուրբ հոգին է սավառնել, շուրջը սփռած լույսի ճաճանչներ։ Այդ հատվածը, խորանում տեղավորված երեք սյուներով, պատկերին դեկորային շուք ու հանդիսավորություն է տալիս։

Սակայն, պատկերի խորհրդավորության ամբողջ իմաստը կենտրոնացված է Աստվածամոր և նրան շրջապատած աշակերտների խմբավորման մեջ, որով հետապնդվում է սուրբ հոգով զորացած աշակերտների աստվածարման գաղափարը։

Պատկերն ընդհանրացնելու Նաղաշի ունակությունները դրսևորվել են հմտորեն, արտահայտվելով աշակերտների բազմազան շարժումներով, լայն պատմուճանների ձևերի, ծալքերի մտածված օգտագործումով, որոնք կոմպոզիցիոն գեղեցիկ լրացում են տալիս պատկերին, ինչպես նաև կոլորիտի զսպվածությամբ։

Ճարտարապետական մասերի գրեթե հողագույն ֆոնի վրա լավ են ներդաշնակված աշակերտների ոչ այնքան վառ՝ կարմիր, կանաչ, սրճագույն զգեստները, որոնց շրջապատում անմիջապես նկատվում են Տիրամոր վառ երկնագույն պատմուճանը և ոսկեզօծ լուսապսակը։

Սրահի հատակը, ինչպես և «Ոտնլվա» պատկերում, ներկայացնում է շախմատաձև սալահատակ, օգնելով տարածական միջավայրի ընդլայնմանը։

Այս պատկերը նույնպես վկայություն է՝ Նաղաշի հմտության, լայն շրջահայեցողության, դասական արվեստին ծանոթ լինելու, արվեստի տեսական և գործնական խնդիրներին գիտակ լինելու և նրա մեծ տաղանդի մասին։

Սիմեոն կաթողիկոսի կազմել տված ցուցակում հիշատակված գեղարվեստորեն մեծարժեք նկարներից մեկն է «Քրիստոսի մկրտությունը», որը հայտնի է Ա. Չոպանյանի «Նաղաշ Հովնաթան» գրքում վերարտադրված պատկերով։ Պատկերը որոշ դժվարություն է հարուցում հաստատապես որոշելու դրա հեղինակը։ Որոշ տվյալներ, ինչպես՝ տեղի ունեցող մկրտության արարողության հանգստությունը, մարդկանց դեմքերի խաղաղ վիճակը, աղավնակերպ սուրբ հոգու պատկերման եղանակը, իտալական Վերածնության նկարիչների նույնանուն պատկերներին նման կառուցվածքը վկայում են հօգուտ Ս. Լեհացու։ Բայց մի այլ խումբ հատկանիշներ, ինչպես՝ մարդկային տիպարների նմանությունը Հովնաթանյանների պատկերներում տեղ գտած տիպարներին (Աստվածը, Քրիստոսը, հրեշտակները), մերկ մարմինների ավելի աշխույժ ու կոպիտ մշակումը, զգեստների, ծառերի, ամպերի մշակման հովնաթանյանական ձևը, պատկերում տեղ գտած գառան գլուխը, որին նույնությամբ հանդիպում ենք Հովնաթանյանի մի այլ նկարում և, վերջապես, արևելցու վրձնին հատուկ նկարելաձևը, որն ավելի շուտ կարելի է զգալ, քան խոսքերով նկարագրել, երաշխավորում են հօգուտ Նաղաշի։ Անհրաժեշտ է ավելացնել և այն, որ իտալական արվեստից կրած ազդեցությունը, որը բնորոշ է ավելի շատ Լեհացու արվեստին, առկա է և Նաղաշի արվեստում։

Ինչպես երևում է, նշված գործը Նաղաշին վերագրելու տվյալներն ավելի գերակշռող են. մանավանդ որ առայժմ հայտնի չեն Լեհացուն վերագրվող թեմատիկ բազմամարդ պատկերներ։ Ըստ երևույթին, նա ավելի նախասիրություն տվել է մեկ-երկու անձից բաղկացած պատկերներին։ Ինչպես արդեն ասվել է, նույնիսկ «Ավետում» թեմայով իր ստեղծագործության մեջ նա առանձին է պատկերել Մարիամին և հրեշտակին։

Քրիստոսի մկրտությունը Վերածնության արվեստում լայն տարածում գտած թեմաներից մեկն է դեռ վաղ Վերածնության շրջանում մշակված և ավանդական ձևով պատկերված ամբողջ եվրոպական արվեստում։ Դժվար է գուշակել, թե Նաղաշը ծանոթ եղե՞լ է եվրոպական արվեստագետների նույն

թեմայով ստեղծագործություններին, բայց որ նրա պատկերի հիմնական կառուցվածքը նման է 15-րդ դարի իտալացի նկարիչներ Անդրեա Վերրոկիոյի և Լորենցո դի Կրեդիի նույնանուն թեմայով պատկերներին, ակնհայտ է։ Դրանով մեկտեղ, հայ նկարչի ստեղծագործությունը, դրանց հետ համեմատած, բավականաչափ ինքնատիպ է և զերծ է այդ գործերին հատուկ եվրոպական հղկվածությունից, գեղեցիկ դիրք ընդունած մարդկանց կեցվածքներից, կանխամտածված շարժումներից, պահպանելով արևելյան ոգին, Արևելյան են՝ աստծու, Քրիստոսի, Հովհաննես Մկրտչի և հրեշտակների տիպարները, մեկնաբանման պարզությունը, մարմինների նկարման եղանակը, մասերի, համեմատաբար, ավելի կոպիտ ընդգծումով։ Նաղաշի պատկերն ավելի անմիջական է, գործողության բնույթով և ավելի անբռնազբոս է մարդկանց շարժումներով։

Նաղաշի գործում, բացի հիմնական գործող անձերից՝ Քրիստոսը, Հովհաննես Մկրտիչը և հրեշտակները, որոնք ավանդաբար պատկերվել են եվրոպական նկարիչների պատկերներում, երկնքում կերպավորված է նաև աստվածը, որը հայտնված ամպերի բացվածքից և շրջապատված հրեշտակներով, երկնային գունդը բռնած, հանդիսավորությամբ օրհնում է նրանց, իր ներկայությամբ ավելի նշանակալի դարձնելով Քրիստոսի մկրտությունը։ Այս ամենին լրացնում է աղավնակերպ սուրբ հոգին, սավառնելով նրանց գլխավերևը։ Նաղաշը արարողությանը տվել է այնպիսի հանդիսավորություն, որը համապատասխաներ պատկերի հիմքում դրված գաղափարին, որին այնքան կարևորություն է տվել քրիստոնեական եկեղեցին։

Քրիստոնեական բարոյախոսության գաղափարին ծառայող այս պատկերը, իր իրական ձևերով, միանգամայն հարազատ է Վերածնության արվեստի ռեալիստական սկզբունքներին։ Նկարիչն աշխատել է մարդկային սովորական հատկանիշներով կերպավորել մասնակիցներից յուրաքանչյուրին, իրենց դերին համապատասխան վիճակում։ Նրա սրբերը ոչ միայն մարդկային են, այլև հուժկու են, մկանոտ, կենսահաստատ։ Պատկերի յուրաքանչյուր մանրամասը խորապես մտածված, կշռադատված, պատճառաբանված է, նպաստելով գաղափարի արտահայտմանը, իմաստավորելով և հարստացնելով բովանդակությունը։ Այսպես՝ նշանակալի իմաստ ունի և՛ Քրիստոսի մի փոքր ցուցական վարմունքը՝ ձեռքերը կրծքին խաչած, գլուխը հակած, հնազանդորեն ընդունելով մկրտությունը, և՛ Հովհաննես Մկրտչի օծելու արարողությունը՝ ստանձնած առաքելական պարտքի գիտակցությամբ, և՛ ամենազոր աստծու ներկայությունը իր իշխող դիրքով, և՛ երկյուղածությամբ համակված հրեշտակների հնազանդ պատրաստակամությունը՝ Քրիստոսին ծառայություն մատուցելու, և՛ Քրիստոսի կողքին անմեղորեն կանգնած գառան գոյությունը, որը խորհրդանշում է ժողովուրդը, և՛, վերջապես, բնության տեսարանը՝ հորիզոնի լեռներով, ոլորապտույտ գալարվող Հորդանան գետով, ծառերով, թփերով, որը բնական միջավայր է ստեղծում գործողության ծավալման համար։

Պատկերի գեղարվեստական միջոցները մեզ տանում են դեպի Վերածնության դասական արվեստը։ Պատկերի կառուցման մեջ պահպանված է համաչափության կանոնը, կիրառված է երկհարկ կոմպոզիցիայի սկզբունքը՝ մասերի կատարյալ հավասարակշռությամբ, հեռանկարի գիտակ օգտագործումով լույսի ու ստվերների բաշխման դասական սկզբունքներով։

Նկարի ընդհանուր կոլորիտի՝ հատկապես մերկ մարմինների և հագուստների նմանությունը Նաղաշի նախորդ ստեղծագործությունների կոլորիտին, նույնպես հիմք է տալիս դա վերագրելու Նաղաշին։ Նաղաշը, սովորաբար, մերկ մարմինները նկարում է ոսկեզօծ տաք օխրայով, զգեստները՝ կար-

մըրի, կապույտի, կանաչի, նարնջի հարաբերություններով, բուսականությունը մուգ կանաչ։ Համարյա թե այս կերպ են աշխատել և նրա ժառանգները, ստեղծելով գեղանկարի որոշակի ավանդություն։ Նկարելու նրա մեթոդը մնում է որմնանկարային, մասերի մեծ ընդհանրացումներով։

Սրանք էին առայժմ հայտնի, բնագրերով պահպանված Նաղաշի առավել կարևոր թեմատիկ ստեղծագործությունները։ Սակայն այդպիսիների քանակը չի սահմանափակվում նշված աշխատանքներով։ Սիմեոն կաթողիկոսի կազմած պատկերների ցուցակում, որոնց թիվը հասնում է 88-ի, կան շատ այլ թեմատիկ գործեր, որոնք նկարված լինելով մինչև Սիմեոնի գահակալությունը, բնականաբար, պետք է կատարված լինեին Ս. Լեհացու, Նաղաշի և նրա երկու որդիների՝ Հակոբի ու Հարությունի ձեռքով։ Պահպանված գործերից արդեն առանձնացվեցին Ս. Լեհացու և Նաղաշի ստեղծագործությունները, մի քանիսն էլ վերագրվելու են Հակոբին ու Հարությունին, սակայն նշված ցուցակում դեռ մնում են բավական թվով պատկերներ, որոնք, դժբախտաբար, չեն պահպանվել, հետևապես և դժվարանում է դրանք անվանապես վերագրել հիշյալ նկարիչներից մեկնու մեկին։ Քանի որ գրավոր աղբյուրներից հայտնի է դառնում, որ մինչև տաճարի պատկերների ցուցակագրումը՝ 1778 թվականը, հիմնականում Ս. Լեհացու և Նաղաշի միջոցով են կատարվել էջմիածնի պատկերները, նկատի ունենալով, որ որոշ թվով նկարներ բերվել են դրսից, կարելի է եզրակացնել, որ, այնուամենայնիվ, չպահպանված գործերից մի քանիսը, գուցե մեկ-երկու տասնյակը, նկարված են Նաղաշի ու նրա որդու՝ Հակոբի ձեռքով։ Ինչպես ասվեց, խոսքը վերաբերում է առաջին հերթին թեմատիկ պատկերներին, որպիսիք, ինչպես տեսանք, Նաղաշի ստեղծագործական խառնըվածքին ավելի մոտ են։

Բացի Սիմեոն կաթողիկոսի ցուցակից, ինչ-որ չափով վկայակոչման աղբյուր է նաև Սահակ վարդապետ Աստվածատրյանի կազմած «Պատկերացույցը», որի մեջ բազմաթիվ անվանական գործեր վերագրվում են միաժամանակ և՛ Ս. Լեհացուն, և՛ Հովնաթանին։ Այս դեպքում որոշ վերապահությամբ պետք է ընդունել Ս. Աստվածատըրյանի կարծիքը, քանի որ, ինչպես ուսումնասիրությունն է ցույց տալիս, նա հենվել է Հ. Ղ. Ինճիճյանի, և Հ. Շահխաթունյանի տված տեղեկությունների վրա, յուրաքանչյուր գործի մասին ծանոթության կարգով գրելով՝ «գործ Ստեփանոս և Հովնաթան նկարիչների», չհետաքրքրվելով դրանց գործերի միջև եղած ոճական տարբերություններով։ Ստացվում է այնպես, որ բավական թվով պատկերներ նրանք նկարել են միասին։ Եթե նա Հովնաթան անվան տակ նկատի ունի Նաղաշ Հովնաթանին, ապա դա հիմնավորված չէ, քանի որ Ս. Լեհացին վախճանվել է 1689 թվականին, մինչդեռ Նաղաշին էջմիածին են հրավիրել տաճարի համար պատկերներ նկարելու 1715 թվականին, Ս. Լեհացու մահից 26 տարի հետո։ Իսկ եթե հեղինակը նկատի ունի Նաղաշի թոռան, որին նույնպես Հովնաթան էին անվանում, առավել ևս անհիմն է, քանի որ նա ծնվել է Ս. Լեհացու մահից 36 տարի հետո։ Ճշմարիտն այն է, որ գործերի մի մասը պատկանում է Ս. Լեհացու վրձնին, մյուսը՝ Նաղաշի, նկարված տարբեր ժամանակներում։ Չի բացառվում նաև, որ դրանց մեջ լինեին և օտար նկարիչների ձեռքով նկարված պատկերներ, որոնք ժամանակին նվիրվել են եկեղեցուն։ Իհարկե հնարավոր չէ առանց բնագրերի, միայն անուններով որոշել դրանց հեղինակին, բայց նկատի ունենալով բնագրերով հայտնի Նաղաշի թեմատիկ գործերը և նրա նախասիրությունը դեպի որոշ թեմաներ, Սիմեոն կաթողիկոսի ցուցակից կարելի է թվարկել որոշ պատկերներ, որոնք ավելի մոտ են նրա ստեղծագործական խառնվածքին. դրանցից են հին կտակարանի թեմաներով՝ Ադամի և Եվայի ստեղծումը, Ադամի խաբվելը և դրախտից

դուրս ելնելը, ժողովրդի ելքը Իսրայելից դեպի Եգիպտոս, ջրհեղեղը և Նոյի մտնելը տապան, Մովսեսի օձ բարձրացնելը անապատում։ Նոր կտակարանից՝ Քրիստոսի ծնունդը, Քրիստոսին խաչելը, խաչից իջեցնելը, Քրիստոսի թաղումը, ահեղ դատաստան, գոչումն վերջին փողույն և հարություն ննջեցելոց։

Նաղաշը, բացի թեմատիկ պատկերներից, էջմիածնի համար նկարել է նաև հայ եկեղեցական գործիչների առանձին պատկերներ, որոնցից մի քանիսը բնագրերով պահպանվել են։

Եկեղեցին տարիների ընթացքում մեծարելով հոգևորական գործիչներին, պատշաճ հարգանք է մատուցել, նրանց դիմանկարները ցուցադրելով այլ սրբապատկերների կողքին։ Ահա եկեղեցու այս դիրքավորումն է կանխորոշել մասնավորապես կաթողիկոսների դիմանկարները պատկերելու առավել հանդիսավորությամբ։ Երևանի Պետական պատկերասրահում և էջմիածնում պահպանված այդպիսի դիմանկարների թիվը հասնում է երկու տասնյակի. դրանք այնքան նման են իրար կոմպոզիցիայով, կեցվածքով, համազգեստով և կոլորիտով, որ նույնիսկ դժվար է հավատալ, թե դրանք կարող են տարբեր նկարիչների գործեր լինել։ Այս դեպքում էլ օգնության է գալիս Սիմեոնի ցուցակը, որի մեջ նշված մի քանի դիմանկարներ՝ Գրիգոր Լուսավորչի, կաթողիկոսներ՝ Ներսեսի, Փիլիպոսի, Նիկողոսի դիմանկարները կարելի է վերագրել Նաղաշին։

Նշված գործերը ավանդական ձևով նկարված ինքնատեղծ պատկերներ են, որոնք չի կարելի համարժեք համարել դիմանկարի այսօրվա հասկացողությանը։ Նկարիչը չի էլ ձգտել նրանց կերպարներին տալ պահանջվող անհատականություն կամ շեշտել նրանց գործունեությունից ու անձնական հատկությունից բխող նկարագրի առանձնահատկությունները։

Տրված առաջադրանքի համաձայն կաթողիկոսները պատկերված են բարետես, թափորի արարողության պաշտոնական հանդերձանքով, պատշաճ փառահեղությամբ, իրենց կոչման հպարտ ինքնագիտակցությամբ, պատկառազդու տեսքով, ցուցադրելով իրենց որպես հայ եկեղեցու գերագույն հովվապետների։ Այդ պատկերները ներկայացնելով եկեղեցու մեծահամբավ գործիչներին, կոչված են եղել հարգանք ու հավատ ներշնչելու հավատացյալների մեջ, իրենց ներկայությամբ բարձրացնելու եկեղեցու հեղինակությունը, շուք տալու տաճարին։ Բնականաբար, նպատակը կաշկանդել է նկարչին ստեղծագործական ազատություն ցուցաբերելու։ Դրանով էլ պետք է բացատրել այն միակերպությունը, որը հատուկ է դրանց բոլորին։ Սակայն, սրանցով մեկտեղ, չի կարելի չնշել նկարչի կատարողական վարպետությունը։ Այդ հատկությամբ հատկապես ջոկվում է «Գրիգոր Լուսավորիչը». նա նույնպես պատկերված է նման կեցվածքով՝ մի ձեռքով գավազանը բռնած, իսկ մյուս ձեռքով նշանակալի շարժումով առաստված ուղղած, հայացքը դեպի երկինք, պատկառելի, գեղեցիկ, ազնվացված ծերունական դեմքով, վեհաշուք ոսկեհուռ ադամանդազարդ խույրով, ոսկեկար, ծաղկազարդ շուրջառով, եմիփորոնով, վակասով, բազպաններով, փառահեղ տոնական հանդիսավորությամբ աղոթելիս։ Գեղարվեստական միջոցներն այնպիսի հմտությամբ են հասցված, որ նույնիսկ գերազանցում են Նաղաշի հնարավորությունները, տեղի տալով ենթադրելու, թե գուցե հեղինակը Ս. Լեհացին է։ Բայց կան հատկանիշներ, ինչպես՝ պատկերի կառուցման, դեմքի, ձեռքերի, զգեստների մշակման, խույրի, եմիփորոնի նախշերի յուրահատկության, ինչպես նաև կոլորիտի նախասիրության հարցում, որպիսիք, բառի բուն իմաստով, կրկնվում են բոլոր կաթողիկոսների դիմանկարներում, ապացույց հանդիսանալով, որ դրա հեղինակը հանդիսանում է Նաղաշ Հովնաթանը։

Ի դեպ, կա և մի այլ տվյալ, որը հավանական է դարձնում՝ Նաղաշին և նրա հետ-

նորդներին վերագրելու Գ. Լուսավորչի և մյուս կաթողիկոսների դիմանկարները։ Դա՝ կաթողիկոսների զգեստների ծաղկազարդերն են, որոնք նույնությամբ համընկնում են տաճարի մեծ կաթողիկեի վերևի մասի ծաղկանկարների հետ, որի մասին խոսվելու է ավելի ուշ։ Ս. Լեհացու օրով տաճարում նման զարդեր չեն եղել։ Այդ ծաղկազարդերի հորինվածքը Նաղաշի ստեղծագործության արդյունքն է, որի ապացույցն է նաև Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու որմնազարդերում նույնությամբ կրկնվող այդ իսկ ծաղկազարդերի առկայությունը, որոնք նույնպես կատարվել են Նաղաշի ձեռքով, բայց ավելի վաղ, քան էջմիածնի զարդանկարները։ Նույն ծաղկանկարների օգտագործումը դառնում է ավանդություն նկարիչ Հովնաթանյանների տոհմում, կիրառվելով թե՛ որմնանկարում, թե՛ կիրառական արվեստում։

Ինչպես ասվեց, Գ. Լուսավորչի դիմանկարը ջոկվում է մյուսներից իր բարձրարվեստ գեղանկարչական հատկանիշներով։ Եվ եթե նրան պակասում է կերպարային վառ անհատականություն, ապա այդ պակասը լրացվում է դիմագծերի կենդանի արտահայտությամբ, զուգակցված նրբերանգ գեղանկարչական մշակման հետ։ Դեմքի ծավալայնությունը, գունատ երանգների մեղմ անցումները, զարմանալի ճկուն գծերով նկարված ձեռքը, զուսպ արտահայտչականությամբ մշակված ծաղկավոր զգեստները, այս ամենը դիմանկարին հաղորդում են յուրահատուկ գրավչություն։

Նույն բարեխղճությամբ են նկարված Ներսեսի, Փիլիպոսի, Նիկողոսի դիմանկարները, որոնց մեջ դիմագծերի կենդանի արտահայտությունը մնում է որպես առավելություն, չնայած, բոլոր դեպքերում ազնվացման միտումը մնում է նկատելի։

Նույն սկզբունքով ու որակով են նկարված նաև կաթողիկոսներ Արիստակեսի, Վրթանեսի, Իսահակի դիմանկարները, նույնիսկ այնքան նման, որ կարելի է համարել մեկ ձեռքի գործ, բայց անհայտ պատճառով դրանք Սիմեոնի ցուցակից դուրս են մնացել։ Եթե անգամ դրանք Նաղաշի գործերը չեն, անպայման նկարված են Նաղաշի նմանողությամբ։

Ինչպես արդեն ասվել է, Նաղաշը էջմիածնում ոչ միայն պատկերներ է նկարել, այլև ծաղկազարդել է տաճարի ներսը, որի մասին հաստատում է Աստվածատուր կաթողիկոսի արձանագրությունը մեծ կաթողիկեի թմբուկի վրա։ Դժբախտաբար, Նաղաշի ծաղկազարդումից շատ փոքր մասն է պահպանվել, որովհետև Ղուկաս Ա Կարնեցու օրով, 1784—1786 թվականներին, եկեղեցու վերանորոգման ժամանակ ոչնչացվել են եղած զարդանկարները և դրանց փոխարեն, դրանց իսկ նմանողությամբ նկարվել են նորերը, այս անգամ Նաղաշի թոռ Հովնաթան Հովնաթանյանի ձեռքով։

Նաղաշի ծաղկազարդումից պատահականորեն փրկվել են միայն մեծ կաթողիկեի վերևի զարդերը, որոնք տեղավորված են Աստվածատուր Ա կաթողիկոսի արձանագրությունից վերև։ Իսկ դրանից ներքև տեղավորված բոլոր զարդերը կատարված են Հովնաթանի ձեռքով։

Նախապես պետք է նշել, որ Նաղաշի հիշյալ զարդանկարների մեջ, որոնք էլ նույնությամբ կրկնվել են նրա թոռան՝ Հովնաթանի կողմից, նկատելի է պարսկական զարդարվեստի ազդեցությունը, որն արտահայտված է զարդերի խիտ հյուսվածքներով, բուսական զարդերի արաբեսկային դասավորությամբ, մի քանի պարսկական զարդերի ձևերի ներմուծմամբ, գունային համադրման սկզբունքով և բույսերի որոշ տեսակների՝ նռճիների օգտագործմամբ որպես զարդ։ Այդ ազդեցությունը գալիս էր Նոր Ջուղայի դպրոցից։ Նկատվում է, որմնազարդման այդ ոճը իր հետ Հայաստան է բերել Նաղաշը, մոտիկից ծանոթ լինելով պարսկական զարդանկարին, որի օգտագործումը 17-րդ դարում լայն տարածում էր գտել Ջուղայի հայկական եկեղեցիներում։ Դրանք Նաղաշին վերագրելու ապացույց կարող է հանդի-

նանալ և այն փաստը, որ էջմիածնի տաճարի զարդերի ձևը, կոլորիտը և դրանք պատերին տեղաբաշխելու սկզբունքը մոտ է Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց պահպանված զարդանկարների երիզման դասավորման սկզբունքին և զարդերի ձևին, որոնք նույնպես կատարված են Նաղաշի ձեռքով։

Պարզ է դառնում նաև, որ Նաղաշը ոչ միայն ծանոթ է եղել հայկական մանրանկարչության զարդարվեստին, որի օգտագործումը առատորեն տեղ է գտել էջմիածնի տաճարի նկարազարդման մեջ, այլև ծանոթ է եղել հայկական գործագրական արվեստում հատկապես գորգերի մեջ օգտագործված ծաղկանկարներին։ Ուշագրավ է և այն, որ Նաղաշի ծաղկանկարների մեջ իշխող մոտիվը բուսական զարդն է մի փոքր ոճավորված, բույսերի՝ ծաղիկների, տերևների այնպիսի նմուշներով, որոնք աճում են Հայաստանում։

Գմբեթի թմբուկը, ոսկեգույնի առատ գործածությամբ, բազմագույն զարդանկարի խիտ հյուսվածք է, հորիզոնական գծով դասավորված նախշերով։ Թմբուկի զարդանկարներից, որոնց ձևը բույսն է, սկիզբ առնելով դեպի գմբեթի գագաթն են տարածվում իրար հյուսված ծաղկանկարներ, որոնց հեզաճկուն ուրվանկարները բարակելով հանգուցվում են գմբեթի գագաթին փռված տասներկու կողմանի աստղաձև խիտ զարդանկարի հետ։ Դրանց մեջընդմեջ դեպի վեր են պարզվում բարձրակատար նոճիներ։ Ամբողջ գմբեթը ներկայացնում է զանազան տեսակի ծաղիկներից կազմված գորգանման յուրօրինակ ձևավորում։ Զարդանկարների դասավորումը հարմարեցված է գմբեթի ձևին, շեշտելու համար նրա վերասլացությունը։ Զարդերը գունեղ են. իշխում են՝ կարմիրը որպես ֆոն, կապույտը, կանաչը, բաց երկնագույնը, դեղնավունը և ոսկին որպես շքեղություն։

Զարդանկարների հիմնական մասը կատարված է անմիջապես պատի վրա։ Սակայն երբ 1954 թվականին Գևորգ Չորեքչյանի օրով տաճարը վերազարդանկարվում էր, թմբուկի վերևի մասում հայտաբերվեցին կտորների վրա նկարված և պատին փակցրված զարդեր, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, պատկանում են Նաղաշի վրձնին։ Որովհետև տաճարում կան պահպանված նաև Նաղաշի թոռան՝ Հովնաթանի բնագիր զարդանկարները, համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Նաղաշի ծաղկանկարներն ավելի նրբերանգ են։

Ծաղկանկարների այն մասը, որ ներկայումս տեղավորված մնում է գմբեթին, ըստ էջմիածնի դիվանի հաղորդումների, տարածված է եղել նաև տաճարի պատերին։ Նման ոճով ձևավորված են եղել նաև Նոր Ջուղայի հայկական եկեղեցիները 17-րդ դարում, մինչդեռ կենտրոնական Հայաստանում նման երևույթի հազվադեպ ենք հանդիպում, որովհետև եկեղեցու ներսի այդպիսի համատարած նկարազարդումը հակասում էր լուսավորչական եկեղեցու դոգմաներին և նույնիսկ արգելվում։

Պետք է ենթադրել, որ Նաղաշը էջմիածնի գեղարվեստական պատվերը ավարտել է ոչ ուշ, քան 1720 թվականը, որովհետև հիշատակություն կա այն մասին, որ նա կյանքի վերջին տարիներին ապրել է իր ծննդավայրում։ Սակայն քանի որ Հ. Գ. Ինճիճյանը վկայում է այն մասին, որ Նաղաշ Հովնաթանը իր ժամանակին ճանաչվել է որպես եկեղեցիներ ծաղկող և պատկերազարդող համբավավոր նկարիչ, ապա պետք է ենթադրել, որ նրա գեղարվեստական գործունեությունը էջմիածնում չի սահմանափակվել միայն տաճարի համար կատարած պատվերով։ Հավանական է, որ նրա նկարած պատկերները տրվել են և այլ եկեղեցիների։

Նաղաշի կյանքի ու գործունեության վերջին հանգրվանը հանդիսացել է իր ծննդավայրը, որտեղ նա իր որդիների հետ նկարազարդել է Ագուլիսի շրջանի եկեղեցիները։ Կյանքի վերջում ապրել է Շոռոթում, որտեղ և վախճանվել է 61 տարեկան հասակում։

Այսպիսով, հանձինս Նաղաշ Հովնաթանի.

IV. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ). Տիրամայրը մանկան հետ։

հայ ժողովուրդը ունեցել է բնածին տաղանդով օժտված մի նկարիչ, որը մեծ չափով նպաստել է հայկական գեղանկարչության զարգացմանը, բարձր մակարդակի հասցնելով թեմատիկ պատկերը։ Նա ստեղծել է դպրոց, որով ընթացել են նրա տոհմի հետագա ներկայացուցիչները մինչև 19-րդ դարի երկրորդ կեսը։

ՀԱԿՈԲ ԵՎ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆՆԵՐ

Նաղաշին փոխարինելու են գալիս նրա երկու որդիները՝ Հակոբը և Հարությունը, որոնք նույնպես նվիրվելով արվեստին, շարունակում են հոր մասնագիտությունը։ Որդիների կյանքի մասին գրավոր տեղեկությունները սահմանափակ են. փոքր քանակ են կազմում նաև նրանց ստեղծագործությունները, թեպետ հիշատակություն կա այն մասին, որ նրանք թե իրենց հոր՝ Նաղաշի հետ, թե հոր մահից հետո համատեղ աշխատել են Հայաստանի շրջաններում, նկարելով բազմաթիվ եկեղեցական պատկերներ և որմնազարդեր։

Հակոբ Հովնաթանյանը (1685—1765), որն ավագ եղբայրն է, հորից ժառանգել է թե գրողի, թե նկարչի ունակություններ։ Նա գրել է բանաստեղծություններ, նկարել որմնանկարներ, սրբապատկերներ, դիմանկարներ, զբաղվել է մանրանկարչությամբ։

Հակոբը ծնվել է Շոռոթում։ Նախնական կրթությունն ստացել է տեղի դպրոցում, որտեղ դասավանդել է նրա հայրը։ Հայտնի չէ թե որքան ժամանակ է սովորել այդ դպրոցում, բայց որ չի ավարտել, վկայում է Նաղաշի ոտանավորներից մեկի հետևյալ երկտողը.

«Մեր Հակոբ չկարաց տեղի դադարի,
Չի թողիլ մնա քար վերա քարի»*։

* Ն. Ակինյան, Հովնաթան Նաղաշը և Նաղաշ Հովնաթանյանը, Վիեննա, 1911 թ., էջ 86։

Ն. Ակինյանն իր այս մեջբերումը բացատրում է դպրոցում տիրող տխմար երեխաների վարքով, որին չդիմանալով նա դպրոցից հեռացել է։ Որ այդ դպրոցի երեխաների վարվելակերպը եղել է անտանելի, ապացուցվում է Նաղաշի «Վարք հավասար մոնթերին»* ոտանավորով, որի մեջ ամենախիստ որակումներով բնութագրված է հիշյալ դպրոցի աշակերտների վարքագիծը՝ տգիտությունը, ծուլությունը, անհամեստությունը, անպատկառությունը, գողությունը, անշնորհքությունը, և այլ արատավոր երևույթներ։ Այնուհետև, ըստ երևույթին, Հակոբն իր կրթությունը շարունակել է Թովմաս առաքյալի վանքի դպրոցում, երբ հայրը տեղափոխվել էր այնտեղ աշխատելու որպես ուսուցիչ։

Այդ դպրոցում, բացի հանրակրթական գիտելիքներից, նա սովորել է նաև նկարչություն, որի հանդեպ հետաքրքրություն էր ցուցաբերել դեռ մանկական տարիներին, տեսած լինելով հոր ստեղծագործությունները։ Սակայն նա նկարել սովորել է ոչ այնքան դպրոցում, որքան հոր նկարները դիտելու և գործնական աշխատանքում նրան օգնելու միջոցով։ Կան տեղեկություններ այն մասին, որ Հակոբը անբաժան է եղել հորից, ուղեկցելով նրան մերթ ծննդավայրում, մերթ ծննդավայրից հեռու գտնվող վայրեր, երբ հայրը առիթ էր ունենում տարբեր եկեղեցիների համար պատկերներ կատարելու։ Այդ կերպ յուրացնելով հոր արվեստը, Հակոբը, դեռ հոր կենդանության ժամանակ կարողացել է ինքնուրույն կերպով ստեղծագործել։ Նա բախտ է ունեցել երեսունյոթ տարի ապրելու հոր կողքին, սովորելով նրանից և՛ գրել, և՛ նկարել։ Հակոբը ծանոթ է եղել թե վրացերեն, թե թաթարերեն լեզուներին։ Նա

* Ա. Չոպանյան. Նաղաշ Հովնաթան..., էջ 97—102։

թողել է 19 տաղ, որոնք Նաղաշի գրած բանաստեղծությունների նման սիրո երգեր են, բայց, ինչպես նշում է Ն. Ակինյանը, դրանց մեջ չկա Նաղաշ Հովնաթանի տաղերի խանդավառությունը, ոչ էլ նրա ճարտար և պատկերավոր գրիչը։ Ի դեպ, նրա ամենահաջող բանաստեղծությունը համարվում է «Ի մահն Հովնաթանի» ողբերգությունը, գրված հոր մահվան առթիվ, որի մասին արդեն խոսվել է։

Գրական աղբյուրների անուղղակի տեղեկությունների համաձայն Հակոբի գեղարվեստական գործունեությունն սկսվում է 1715 թվականից, հոր հետ էջմիածնի տաճարի զարդանկարման ժամանակից։

*Երբ 1715 թվականին Նաղաշ Հովնաթանը կաթողիկոս Աստվածատուր Համատանցու կողմից հրավիրվել է էջմիածին պատվերներ կատարելու, նա իր հետ տարել է նաև Հակոբին։ Ահա այդ տարիներին, Հակոբը, հոր հսկողությամբ, նկարել է մի քանի պատկերներ, ինչպես նաև օգնել տաճարի որմնազարդերի նկարման գործում։ Այս դեպքում էլ ստորագրությունների բացակայությունը դժվարացնում է զանազանել նրա գործերը։ Սակայն ելակետ ընդունելով Սիմեոնի ցուցակը, ինչպես նաև այդ շրջանում կատարված նկարների ոճը, հնարավոր է եղել առանձնացնել մի խումբ պատկերներ, որոնք տարբերվում են Նաղաշի գործերից, և վերագրել Հակոբին։ Դրանցից են՝ «Հայկ Նահապետ», «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովիդուխտ» որմնանկարները, որոնք Ղուկաս կաթողիկոսի օրով էջմիածնում կատարված վերանորոգումների ժամանակ ամբողջ պատի ծեփի հետ միասին առանձնացվել և պահվել են։ Ահա թե ինչ է հաղորդվում այդ որմնանկարների մասին. «Նկարներն առնըված են մայր տաճարի կրածեփ որմից փրթած մի բեկորի վրայից, որ այժմ գտնվում են Հայրիկյան թանգարանում։ Կը թվի թե՝ ի վեր անդ հիշված Ստեփանոս և Հովնաթան նկարիչներից առաջ արդեն նկարված էին»**։ *Որմնանկարներն այժմ գտնվում են Երևանի պատկերասրահում։ Ս. Աստվածատրյանի ենթադրությունն այս հարցում անհամոզիչ է այն պատճառով, որ դրանք անհերքելիորեն պատկանում են Հովնաթանյանների դպրոցին և իրենց որակով համապատասխանում են Նաղաշի որդու—Հակոբի ստեղծագործությանը։ Այս ենթադրությունը հավաստիացվում է Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցու հետևյալ հաղորդումով։ «Աբրահամ Մշեցին (1729—1734) ի մեջ մեծի տաճարիս զառաջնո դասի երկուս սեղանսն կառույց և անվանյաց ս. Հակոբ և ս. Լուսավորիչ։ Զորս և զարդարյաց ծաղկոք և մարգարեական պատկերովք։ Եվ զամենայն պատկերսն՝ որք գոն ի հորմունսն և ի սյունսն տաճարին՝ սա ետ նկարել»***։ *Ի դեպ, սրանից ավելի ուշ գրական հաղորդումներում ոչ մի տեղեկություն չկա էջմիածնի տաճարի որմնանկարների մասին, բացի զարդանկարումներից։ Իսկ Աբրահամ Մշեցու կաթողիկոսության տարիները (1729—1734) համընկնում են Հակոբ Հովնաթանյանի գործունեության տարիների հետ։ Դրանք չի էլ կարելի համարել Նաղաշի ստեղծագործություններ, որովհետև նա վախճանվել էր դրանից յոթ տարի առաջ։*

Այս որմնանկարները միայն հատվածներ են ինչ-որ ընդհանուր պատկերների, որոնք ոչնչացվել են 1780-ական թվականներին, երբ Ղուկաս կաթողիկոսը ձեռնարկել է էջմիածնի տաճարի վերանորոգումը, հրամայելով քանդել տաճարի պատերի ծեփը եղած որմնանկարներով ու զարդանկարներով և նորը նկարել։

«Հայկ Նահապետը» մեզ հասել է գլխի հատվածով. ակնհայտ է, որ դա պատկերի մի մասն է. իսկ մարմնի բացակայությունը

---

* Սահակ վարդապետ Աստվածատրյան, *Պատկերացույց. պրակ Ա., Վաղարշապատ, 1910 թ., էջ 11, նկ. 16. պրակ Բ, Երուսաղեմ, 1913 թ., էջ 14։*

** Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցի. *«Ջամբռ». Վաղարշապատ, 1873 թ., էջ 30։*

հնարավորություն չի տալիս եզրակացնելու պատկերի սյուժեի մասին։ Նկատի ունենալով գլխի դիրքը և ուսերի դրվածքը, կարելի է ենթադրել, որ նա պատկերված է եղել ամբողջ հասակով, հավանաբար կանգնած աղոթելիս։ Հակոբը ստեղծել է գեղեցիկ, նուրբ դիմագծերով, երազկոտ աչքերով, հանդարտ, խաղաղ հոգեվիճակով մի կերպար։ Թերևս նկարագրի այսպիսի հատկանիշներն են առիթ տվել ոմանց ենթադրելու, որ դա սուրբ Մինասն է, մանավանդ որ գլխի շուրջը կա լուսապսակ։ Մյուս կողմից էլ Հայկ Նահապետ կոչելուն նպաստում է զորավարի նրա հանդերձանքը՝ սաղավարտը՝ վիզը պահպանող օղեզրահով, պատմուճանի տակի զրահազգեստը, ուսագլխին կոճկվող իշխանական պատմուճանը և նիզակը։ Դիմանկարը թեպետ ինքնատեղծ է, բայց կերպարը գրեթե հասնում է մինչև կոնկրետության կենսունակ արտահայտության։ Նկարչի մոտ իրականի, կոնկրետի զգացողությունը ուժեղ է, և հենց դա է ջերմություն հաղորդում պատկերին։

Աշխատելով որմնանկարին հատուկ ընդհանրացումներով, Հակոբը մտահոգվել է նաև կոլորիտի ընդհանրացման հարցով, կիրառելով շատ սեղմ գեղանկարչական միջոցներ, որոնք նպաստում են դիմանկարի արտահայտչականությանը։ Հատկապես մեծ ուշադրություն է նվիրված դեմքին, նկարված օխրայի և մոխրավունի միացությամբ, որի շնորհիվ պահպանված է հայերին հատուկ թխագույն դեմքի առանձնահատկությունը։ Դիմանկարի գունային անցումները մեղմ են, գեղանկարչական։

Ինչպես ասվեց, նույն նկարչի ձեռքով է նկարված նաև «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովիդուխտ» որմնանկարը։ Այսպիսի եզրակացություն անելու հիմք են տալիս՝ դրանց միջև եղած մի քանի ընդհանուր գծեր. նախ՝ կերպարների անխռով հոգեվիճակը, որպիսի հատկությամբ բնորոշ են Հակոբի այլ պատկերների գործող անձինք, ապա, դիմագծերի կառուցման որոշակի սկզբունքը, նկարման եղանակը՝ քթի, աչքերի, բիբերի, շրթունքների դրվածքով, ձեռքերի նկարման, զգեստների ծալքերի մշակման ձևով, և կոլորիտով՝ որն ավելի լոկալ է, քան Նաղաշինը։ Դրանց միջև եղած այն աննշան տարբերությունը, որ նկատվում է նախորդի նկատմամբ վերջինի ունեցած ձևերի մշակման խստությամբ; այսպես ասած չորությամբ, արդյունք է ժամանակի ազդեցության։

«Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովիդուխտը» պատկերի մի հատված է. Նրանք պատկերված են ծնկաչոք, աղոթելիս կամ երկրպագելիս, հայացքները դեպի վեր, մի կետի ուղղած։ Այն կարծիքը, թե դա ներկայացնում է Տրդատ թագավորի թագադրումը կամ օծումը, չի համոզում, որովհետև այդ թեմաներով կատարված պատկերները, Հովնաթանյանների իսկ ձեռքով նկարված, այլ կոմպոզիցիոն լուծում են ստացել։

Արքայական ընտանիքը պատկերված է տոնական զգեստներով՝ թագով, արքայավայել պատմուճաններով, ոսկեզօծ գոտիներով։ Ֆիգուրների դասավորությունը թեպետ միատեսակ է, բայց և ռիթմիկ է, պարզ։ Ըստ երևույթին, պատկերի գաղափարը՝ արքայական տան կրոնապաշտ հնազանդության ցուցադրումն է։

Ի դեպ, աչքի է ընկնում երեքի դիմագծերի ընդհանուր նմանությունը և նկարելու միակերպությունը։ Դրանցով մեկտեղ, նրանց հայացքներն արտահայտում են բարեպաշտ մարդկանց հոգեվիճակ։

Այս պատկերը Հակոբին վերագրելու նշված հատկանիշներից բացի, կան նաև մանրամասնություններ, որոնք կրկնվում են նրա այլ գործերում։ Այդպիսիներից են՝ Տրդատի թագը և գետնին ընկած գայիսոնը, որոնք նույնությամբ կրկնվում են նրա «Հռիփսիմե» պատկերի մեջ։

Նկատի ունենալով մեկտեղ, որ նկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մեջ նկատվում է որոշ միամտություն, այնուամենայնիվ, ռեալիստորեն պատկերված մարդկանց նկա-

րագրի կենսունակությունը պատկերին տալիս է արտահայտչականություն։

Որմնանկարի ներքևը պահպանված բուսական զարդանկարի մեջ կան տարրեր, որոնք նման են Պողոս-Պետրոս եկեղեցում Նաղաշի նկարած զարդանկարներին։ Պատկերն ունի գեղանկարչական լավ արժանիքներ. կոլորիտը պահպանված է օխրայի և մոխրագույնի սահմաններում. մարդկանց դեմքերը և ձեռքերը մշակված են Հակոբի այլ գործերին հատուկ փոխանցվող երանգներով։ Նույնիսկ զգեստների իրար հակադիր կարմիր, կանաչ գույները կատարելապես ներդաշնակված են և հնչում են գեղանկարչական միասնությամբ, ամեն ինչ չափավորված է, զուսպ։

Հակոբ Հովնաթանյանին պետք է վերագրել «Հռիփսիմե» և «Գայանե» սրբապատկերները։ Հռիփսիմե և Գայանե կույսերը եկեղեցու կողմից սրբացված են նրա համար, որ նրանք Հայաստանում քրիստոնեություն տարածելու համար հետապնդվել են Տրդատ թագավորի կողմից և նահատակվել հանուն այդ գաղափարի։ Եկեղեցին պատշաճն է հատուցել, դասելով նրանց սրբերի շարքը, հայկական եկեղեցիներում ցուցադրելով նրանց պատկերները, 7-րդ դարում կառուցելով նրանց անունով Հռիփսիմե և Գայանե եկեղեցիները Էջմիածնում, միաժամանակ եկեղեցական օրացույցով նշելով նրանց հիշատակը։

Սիմեոն կաթողիկոսի ցուցակում Հռիփսիմեի նկարը կոչվում է այսպես՝ «Ս. Հռիփսիմե կույսը խաչափայտն ուսին և Տրդատ արքայն ընդ ոտյուքն»։ Հավանաբար, Սիմեոնից հետո այդ նկարը փոփոխության է ենթարկվել, քանի որ 1910 թվականին Պատկերացույցում արտատպված պատկերի մեջ, Հռիփսիմեի ոտների տակ, Տրդատի փոխարեն, նկարված են խոտեր, ծաղիկներ։ Գաղտնիքը պարզվեց 1966 թվականին, երբ պատկերը վերանորոգելիս ավելի ուշ նկարված խոտերի շերտը մաքրվեց և հայտնաբերվեց Տրդատի պատկերը, երեսնիվայր փռված գետնին, սրբուհու ոտքերի տակ։ Հակոբն այդպես է պատկերել Հռիփսիմեին, արտահայտելով եկեղեցու վրեժխնդրությունը հանդեպ Տրդատ թագավորը՝ որպես քրիստոնյաներին հալածողի։ Սակայն հետագա կաթողիկոսները հարմար չհամարելով արքային տեսնել Հռիփսիմեի ոտքերի տակ, այդ մասը ծածկել են տվել, մանավանդ որ Տրդատի հիշատակը նույնպես նշվում է եկեղեցական օրացույցով, հետագայում քրիստոնեություն ընդունելու և եկեղեցուն մատուցած գործունեության համար։

Հռիփսիմեն պատկերված է ամբողջ հասակով, խաչափայտը գրկած, որը խորհրդանշում է քրիստոնեական ուսմունքին մոլեռանդ լինելու փաստը, հանուն որի նա նահատակվել է։ Պետք է ասել, որ սրբուհու կերպարը հոգեբանական արտահայտչականությամբ շատ է անտարբեր։ Ինչ-որ չափով ներգործող տպավորություն են թողնում նկարի խորքում պատկերված Հռիփսիմեի չարչարանքներից առանձին դրվագներ։ Սրբացնելու համար կրոնամոլ կույսի էությունը, նկարիչը երկնքում պատկերել է աղավնակերպ սուրբ հոգուն, իսկ Մարիամի գլխի վերևը մի հրեշտակ, որը թագ է դնում կույսի գլխին։ Հակոբը ուշադրություն է դարձրել ոչ այնքան Հռիփսիմեի դեմքի արտահայտությանը, որքան նրա հանդիսավոր կեցվածքին, որը զգեստների ծալավորման օգնությամբ բավական արտահայտիչ է դարձել։

Նույն բնույթի է և նույնպիսի կոմպոզիցիոն լուծումով է պատկերված «Ս. Գայանեն», միայն թե ավելի մելամաղձոտ արտահայտությամբ։ Այստեղ նույնպես երկնքում սավառնել է աղավնակերպ սուրբ հոգին, ամպերի ետևից հայտնվել է հրեշտակը, իսկ ներքևը Գայանեի չարչարանքներից դրվագներ են։ Թե մեկ, թե մյուս պատկերի մեջ օգտագործված է բնանկարը՝ ինչ-որ պայմանական շինություններով, որոնք աշտարակի, պարսպի, գմբեթավոր տների տպավորություն են թողնում, ինչպես նաև ժայռեր, ծա-

ներ, դաշտավայր։ Չնայած իրենց հարաբերաչափերի պայմանականությանը, դրանք իրական միջավայր են ստեղծում, առանց որի սրբուհիների կերպարները կարող էին թվալ վերացական. առանց այն էլ նրանց կեցվածքի, դեմքերի անորոշ, երազկոտ, տարտամ վիճակի մեջ նկատվում է ինչ-որ վերամբարձ երևութականություն։

Նշված աշխատանքները կատարվել են 1715—1720 թվականներին, երբ Նաղաշը ստեղծագործում էր Էջմիածնում։ Կասկած չկա, որ դրանք նկարվել են հոր հսկողությամբ և խորհուրդներով, գուցե և գործնական օգնությամբ, որովհետև կան մանրամասներ, որոնք հիշեցնում են Նաղաշի գեղանկարչական մեթոդը, մասնավորապես զգեստների ձևերի գեղեցիկ դասավորության, դրանց ծալքերի միջոցով դեկորային արտահայտչականություն տալու ձգտման մեջ։ Հավանաբար, որոշ մանրամասների նմանությունն է տեղի տվել «Պատկերացույցի» հեղինակին եզրակացնելու, թե դրանք Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործություններն են։ Մինչդեռ թե սրբուհիների մարմնի կառուցվածքը, թե դեմքերի անարտահայտիչ տեսքը հեռու են ձեռքի այն վստահությունից, կատարելությունից, կերպարի ներքին խոր ըմբռնումից և կոլորիտի այնպիսի նրբությունից, որպիսի հատկություններով հարուստ է հոր արվեստը։

Նույն ժամանակներում է նկարված «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ» պատկերը, իր ոճով շատ մոտ Նաղաշի ստեղծագործություններին, բայց ավելի միամիտ կատարումով։ Նույն սխալ ենթադրությունն արված է և այս պատկերի մասին, վերագրելով Նաղաշին, թեպետ չի բացասվում, որ հոր խորհուրդներն ու օգնությունը դեր կատարել են պատկերի ստեղծման գործում։ Եվ դա հասկանալի է։ Քանի որ պատկերների այն շարքը, որ ստեղծվել է Աստվածատուր կաթողիկոսի պատվերով 1715—1720 թվականներին, հանձնարարված է եղել Նաղաշին, իսկ Հակոբը որպես օգնական մասնակցել է հոր աշխատանքին. բնականաբար, այդ պատկերների ստեղծման պատասխանատվությունն ու ղեկավարությունը դրված էր Նաղաշի վրա։ Եվ որովհետև պատվիրված աշխատանքի մեծ ծավալը հնարավորություն չի տվել Նաղաշին անձամբ նկարելու բոլոր պատկերները, նա մի քանի առավել պարզ թեմաներ հանձնարարել է նկարելու որդուն՝ Հակոբին։

Հիշատակված պատկերի թեման ընտրված է ավետարանից, ներկայացնելով այն դեպքը, երբ Քրիստոսն իր աշակերտների ուղեկցությամբ մտնում է Երուսաղեմ, որտեղ նրան ընդառաջ է եկել ժողովուրդը։ Նրանցից ոմանք, ի նշան հավատի ու հարգանքի դեպի Քրիստոսը, իրենց զգեստներն են փռում ճանապարհին, որով անցնելու է նա, երեխաները ձիթենու ճյուղեր բռնած աշխուժորեն քայլում են նրա կողքով։

Հակոբը հիմնականում հոր արվեստի նմանողությամբ, բայց միամիտ ձևով, պարզ հայեցողական ընկալումով է կերպավորել և՛ Քրիստոսին, որը ավանակին զգաստ նստած պատշաճ հանդիսավորությամբ խաչակնքում է իրեն դիմավորող ժողովրդին, և՛ աշակերտներին, որոնք լարված ուշադրությամբ հառում են պատկերի շրջանակից դուրս գտնվող մի կետի՝ հավանաբար հավաքված մարդկանց, և՛ ժողովրդի ներկայացուցիչներին, որոնք մի կողմ կանգնած ճանապարհ են տալիս Քրիստոսին անցնելու։ Մինչդեռ Քրիստոսի դեմքին տրված է խոհական արտահայտություն, պատկառանք և համակրանք ներշնչող հանդարտություն, աշակերտների դեմքերին կարելի է կարդալ ինքնազուսպ լարվածություն։

Իհարկե համեմատելի չէ Հակոբի և Նաղաշի պատկերների մեջ հանդես եկած մարդկանց կերպարների հոգեբանական խորությունների չափը։ Հակոբի մոտ դեմքերը քիչ են անհատականացված, յուրաքանչյուրի հոգեվիճակը չի տարբերվում մյուսից։ Նրա այս գործում նույնիսկ նկատվում է աչքերի նկարման մի սահմանված ձև, որը միակերպ

կրկնվում է մյուս պատկերներում։ Բոլոր մարդկանց մոտ, անկախ նրանց դեմքի կիսադեմ կամ դիմահայաց դիրքից, աչքերը նկարված են կիսադեմ վիճակում, բիբերը շարժված են մի կողմի վրա։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ կարծես թե բոլորը նայում են մի կետի։ Եթե այս պատկերի մեջ ինչ-որ չափով այդ դրությունը կարելի է համարել արդարացված, մյուս պատկերներում դա անհրաժեշտություն չէ։ Մինչդեռ Նաղաշը կերպարների կոնկրետ անհատականացումով և մարդկային բազմազան հոգեվիճակներով է արտահայտում այս կամ այն դիպվածի բովանդակությունը, Հակոբը՝ մասսայական գործողության ծավալումով է հասնում սյուժեի մեկնաբանման։ Անշուշտ, վերջինիս արվեստում կա ժողովրդի ըմբռնողությանը հատուկ ռեալիստական անկեղծ անմիջականություն, գծեր, որոնք ավելի առնչվում են հայկական միջնադարյան մանրանկարչության գեղանկարչական ավանդությունների հետ։ Այդպիսի անկեղծություն դրսևորում են՝ աշակերտների կերպարների միամիտ արտահայտությունները, Քրիստոսի առաջ ծունկի եկած մարդկանց դիրքը, փոքրամարմին երեխաների գոյությունը և, վերջապես, բնական, կենդանի դիտողությամբ ընկալված ավանակի պատկերը, որն ավելի քան որևէ այլ մանրամասն, նկարված է ռեալիստական անմիջականությամբ։

Պատկերի մեջ նկատելի տեղ է հատկացված և բնանկարին, որն իմաստավորում է բովանդակությունը, ստեղծելով բնական միջավայր։ Դա ներկայացնում է կանաչապատ բլրակ, ետևը տարածված քաղաքի մի հատվածով, իսկ ավելի հեռուն՝ լեռներ։ Անշուշտ, որքան էլ կատարյալ չլինի բնանկարը, այնուամենայնիվ, օգնում է բնական իրադրություն ստեղծելու, տեղի ունեցող գործողությունն ավելի համոզիչ դարձնելու։ Կյանքի իրողության զգացումն է թելադրել Հակոբին ծառի վրա պատկերելու մի մարդու, որը հետաքրքրությունից դրդված բարձրացել է այնտեղ, դիտելու եղելությունը։

Երկինքն ու ամպերը նկարելու մեջ Հակոբը դեռևս վարժ չէ։ Ամպերը չեն թվում կապված երկնքի հարթության հետ և երևում են անբնական։ Նկարչի ձեռքի անփորձությունը, հատկապես այդ մասում, ակներև է։ Ինչպես երևում է, երկինք պատկերելու այդպիսի եղանակը պատահական չէ Հակոբի համար և դա էլ նպաստել է վստահորեն հաստատելու, որ «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ» և «Հռիփսիմե» ու «Գայանե» նկարների հեղինակը նույն անձնավորությունն է։ Մասնավորապես հիշատակված առաջին երկու նկարների մեջ մուգ մոխրագույն ամպերը նկարված են նույն ձևով, նույն գույներով։

Պատկերի կոլորիտը նույնպես մասամբ տարբերվում է Նաղաշի պատկերների կոլորիտից, չնայած հոր հսկողությամբ է կատարված։ Հակոբի կոլորիտը ավելի վառ է, գույների հարաբերություններն ավելի խիստ են, աշակերտների դեմքերին պակասում են նուրբ երանգներ, զգեստների ծալքերը ավելի շեշտված են մուգ գույներով, արտացոլման կիրառումը հազվադեպ է։ Բայց այս ամենով մեկտեղ, զգեստների կարմիր, կանաչ, նարնջագույն, կապույտ, սրճագույն հարաբերությունները պահպանված են։

Այսպիսով, չնայած պատկերի մեջ տեղ գտած մասնակի թերություններին՝ մարմինների անհամաչափության, դեմքերի միակերպ արտահայտության ու որոշ միամտության, այնուամենայնիվ, այն իր բովանդակությամբ կոնկրետ է, մատչելի, համոզիչ։

Ինչպես Նաղաշի, այնպես էլ Հակոբի ստեղծագործությունները անստորագիր են, ուստի մնում էր դիմել հետազոտություններին, պարզելու համար հեղինակության հարցը։ Գրական աղբյուրների տվյալներով որոշելով կատարման ժամանակը, նկատի ունենալով մարդկային տիպարների նկատմամբ նկարչի ունեցած նախասիրությունը, դեմքերի, զգեստների մշակման յուրօրինակությունը, մարմինների հարաբերաչափերի, նրանց կեցվածքների, շարժումների առանձ-

նահատակությունը, միջավայր ստեղծող առարկաների նկարելակերպը և գեղանկարչական միջոցների կիրառման մեթոդը, հնարավոր է եղել հաստատապես Հակոբին վերագրել նաև «Քրիստոսի հարությունը», որը նույնպես մտել է Սիմեոն կաթողիկոսի պատկերների ցուցակում, որպես նույն ժամանակներում նկարված պատկեր։

«Քրիստոսի հարությունը» իր կոմպոզիցիայով թեպետ հիշեցնում է եվրոպական արվեստում նույն թեմայով ստեղծված առանձին գործեր, բայց մյուս կողմից՝ մարդկային տիպարներով և կատարման պարզությամբ, թվում է արևելյան։ Ի դեպ, օտար ազդեցության առկայությունը բացատրվում է ավելի շուտ հոր արվեստի ներգործությամբ, քան անմիջապես եվրոպականի, քանի որ վերջինիս հետ շփվելու առիթի մասին ոչինչ հայտնի չէ։ Հիշենք, որ Հակոբի ստեղծագործության կոմպոզիցիան շատ բանով հիշեցնում է Նաղաշի «Քրիստոսի հայտնությունը աշակերտներին» պատկերը։

Թեման ընտրելիս նկարիչը հիմք է ընդունել Ղուկաս ավետարանիչի նկարագրությունը, երբ Մարիամը կանանց հետ այցելության է գալիս Քրիստոսի գերեզմանին, տեսնում է, որ գերեզմանի քարը մի կողմ է գլորված, իսկ գերեզմանի մոտ նստած են երկու սպիտակազգեստ հրեշտակներ, ձեռքի շարժումներով հասկացնելով, որ Քրիստոսը հարություն է առել։

Նաղաշի նմանողությամբ Հակոբը Քրիստոսին պատկերել է երկնքում, խաչ կրող սպիտակ դրոշակը ձեռքում։ Նա նույն ձևով երկրից անջատված է ամպերի շրջանաձև քուլաներով, աննկատելի մնալու համար մարդկանց աչքին։ Ամպերի բացվածքից նույնանման լույսի մի շերտ է ճառագայթել երկրի վրա։ Սակայն, որակի մեծ տարբերություն կա հոր և որդու ստեղծագործությունների միջև։ Հակոբի «Քրիստոսի հարությունը» ունենալով մեկտեղ առավելություններ, չունի բովանդակության այնպիսի խորություն և գեղարվեստական ընդհանրացման այնպիսի ավարտում, որպիսի հատկություններով ապահովված են Նաղաշի այս ստեղծագործությունները։ Եվ եթե նույն պահանջկոտությամբ մոտենանք Հակոբի գործին, կտեսնենք լուրջ թերություններ և՛ մարդկային կերպարների պատկերման, և՛ նրանց մարմինների կառուցման, և՛ պատկերի տարածական խնդիրների լուծման, և՛ թեմային համապատասխան անհրաժեշտ դրամատիկական գործողության մեջ։ Գերեզման այցելած կանանցից ոչ մեկի դեմքին չկա զարմանքի արտահայտություն, ոչ մեկի դիմագծերը չեն արտահայտում հուզմունք, չնայած որ նրանք հանդիպել են անակընկալի՝ դատարկ գերեզմանի։

Պարզությամբ են կերպավորված գերեզմանի կողքին նստած հրեշտակները իրենց միամիտ հայացքներով ու շարժումներով, իրական երևույթի ճշմարիտ ընկալումով է նկարված մի կողմի վրա ընկած գերեզմանաքարը, որը որպես սյուժեն իմաստավորող կարևոր գործոն, իր դիրքով շեշտված է պատկերի մեջ, զբաղեցնելով առջևի մասը։ Յուրօրինակ ձևերով են նկարված ամպերը, որոնք բավական ոճավորված են, բայց, այնուամենայնիվ, ամպերի պատրանք են ստեղծում։

Նույն թվականներին է նկարված և «Իսահակի զոհաբերումը», որը Սիմեոն կաթողիկոսի պատկերացուցակով կոչվում է «Զենումն Իսահակա»։

Հակոբին վերագրվող թեմատիկ պատկերների համեմատությամբ այս գործը ավելի կատարյալ է թե իրադրության բնական վերարտադրումով, թե կերպարների կենդանի արտահայտությամբ, թե գեղարվեստական միջոցների բազմազանությամբ։ Պատկերի մեջ կան հատվածներ, որոնք կատարված են ավելի հմուտ ձեռքով, քան Հակոբի նախորդ ստեղծագործությունները։ Հավանաբար հայրը անմիջական օգնություն է ցույց տվել որդուն, մանավանդ որ նրանք ամբողջ ժամանակ աշխատել են համատեղ, Նաղաշի ղեկավարությամբ։ Այս-

պիսի ենթադրության առիթ են տալիս այնպիսի մանրամասներ, ինչպես՝ Աբրահամի դեմքի առանձին մասերի գեղանկարչորեն փափուկ և հմուտ մշակումները, ինչպես նաև հրեշտակի կերպարը, նրան շրջապատող ամպերի թեթև, բնական քուլաներով։

Պատկերի թեման ներկայացնում է աստվածաշնչի հին կտակարանի այն հանրահայտ դեպքը, երբ Աբրահամը աստծու կողմից փորձության ենթարկվելով, պատրաստվում է իր մի հատիկ որդուն՝ Իսահակին զոհաբերել աստծուն, բայց երկնքում հայտնված հրեշտակը կասեցնում է Աբրահամին, ցույց տալով ծառից կախված խոյը, որպեսզի դրան զոհաբերի որդու փոխարեն։

Այս դեպքում ես դրամատիկականությունը դրսևորված է ոչ այնքան հոգեբանական հույզերի արտահայտումով, որքան տեղի ունեցող գործողության ծավալումով։ Այս երևույթը բնորոշ է Հակոբի այս շրջանի ստեղծագործություններին։ Դա բացատրվում է նրանով, որ նա դեռ երիտասարդ էր և անփորձ կարողանալու համար մարդու կերպարը հագեցնել հոգեբանական ապրումներով։ Սակայն այդ բացը լրացնում է կյանքի ճանաչողության նրա բնածին տաղանդը։ Եթե Աբրահամի երկինք ուղղած հայացքը չի արտահայտում հոգեկան այնպիսի ալեկոծ հուզմունք, որը, բնականաբար, պետք է առաջ գար որդու կյանքը փրկելու հրեշտակի ավետաբեր հայտնությամբ, ապա Աբրահամի աղերսող աչքերը, մի պահ տեղում արձանացած դրությունը, երբ նա դեռ չի սթափվել թե ինչ է տեղի ունենում իր հետ և, մանավանդ, Իսահակի անմեղ, հնազանդ վիճակը, որը ձեռքերը կրծքին խաչած, աչքերը հեզորեն խոնարհած հենվել է զոհասեղանին, սպասելով իր ճակատագրին, մարդու մեջ առաջացնում են խոր կարեկցանքի զգացում։

Կարևոր է որպես առավելություն նշել, որ դեպքերը բնական վիճակում ընկալելու Հակոբի ռեալիստական ունակությունը շատ բանով օգնում է երևույթների համոզիչ պատկերմանը, որպիսին և նշված պատկերն է։ Իսկ այդ ունակությունը ամրապնդված էր իրական կյանքը ճանաչելու սեփական կենսափորձով։ Թերևս այս հանգամանքն էլ զգալի չափով նվազեցրել է եվրոպական արվեստի ազդեցությունը Հակոբի ստեղծագործության վրա։ Հիրավի, «Զոհաբերությունը», բացի սյուժեի նկարագրական նմանությունից, որն ավանդաբար պահպանվել է եվրոպական արվեստում սկսած 13-րդ դարից և մի մանրամասնի զուգադիպումից, ամբողջությամբ արևելյան մտածելակերպի տեր արվեստագետի ստեղծագործությունն է։

Հակոբի թեմատիկ պատկերներում բովանդակությանը նպաստող գործոն է հանդիսանում բնությունը՝ ծառերով, բլուրներով, նրանց լանջերը հատող արահետով, երբեմն շինություններով կամ քաղաքի հատվածով և հորիզոնում մշուշվող լեռներով։ Վերջին նկարում նույնպես տեղ է տրված բնության մի հատվածի, կանաչապատ բլուրով անցնող մի բարակ արահետով և հորիզոնի վրա ընդգծված երկու լեռնագագաթներով։ Մուգ կապույտ ամպամած երկինքը՝ նկարչի նախասիրած ձևի ամպերով, իրիկնապահի դեղնավուն հորիզոնը, այս ամենը պատկերին հաղորդում են դրամատիկական սյուժեին համապատասխան թախծոտ տրամադրություն։

Հավանաբար, երկնքում հրեշտակին շրջապատած սպիտակ ամպերը՝ այդպես բնական, փափուկ, թեթև մշակումներով, նկարել է հայրը։

Ի դեպ, ի թիվ պատկերում եղած այլ ոճական հատկանիշների, որոնցով հաստատվում է «Զոհաբերությունը» Հակոբին վերագրելը, նաև օգնություն է գալիս մի մանրամասն՝ երկնքի կենտրոնական մասում երևացող ամպերի ձևը, որը նույնությամբ կրկնվում է նրա «Հռիփսիմե», «Գայանե», «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ», և այս նկարում։ Ինչպես ասվեց, «Զոհաբերությունը», ավելի քան Նաղաշի ու Հակոբի

այլ նկարները, արևելյան է իր մի շարք հատկանիշներով։ Այսպես՝ ազգային նկարագիր ունեն Աբրահամի, Իսահակի և Հրեշտակի տիպարները, որոնցից վերջին երկուսի մանկական դիմագծերը խիստ նման են Նաղաշի պատկերների մեջ տեղ գտած հրեշտակների դեմքերին. արևելյան է և աղյուսաշար զոհասեղանը. արևելցու մտահղացում է թվում կենդանի ոչխար ծառից կախելու երևույթը, ինչպես նաև գունային խիստ հակադրումները պատկերի առանձին մասերում՝ հրեշտակը՝ կանաչ զգեստով, կարմիր թևերով։ Թեև նկարի կոլորիտը հիմնականում զուսպ է և ներդաշնակ։ Հաճելի տպավորություն է թողնում Աբրահամը, մասնավորապես մարմնի մերկ մասերի՝ դեմքի, ձեռքերի կոլորիտով, նկարված լուսավոր օխրայի և վարդագույնի երանգային անցումներով, որն այնպես ցայտուն հնչում է պատկերի մուգ ֆոնի վրա։ Զուսպ են նաև նրա զգեստների գունային համադրումները՝ սրճագույն, կանաչի և նարնջագույնի զուգորդմամբ։

Անտարակույս է, որ 1715—1720 թվականներին, էջմիածնում Նաղաշի հետ աշխատած շրջանում, Հակոբը նկարել է և այլ պատկերներ. այդպես ենթադրելու հիմք է տալիս այն երևույթը, որ այդ ժամանակամիջոցում ստեղծված պատկերների քանակը այնքան մեծ է, որ հնարավոր չէ հավատալ, թե դրանք կարող էր կատարել Նաղաշը միայնակ։ Սակայն առայժմ հնարավոր չէ Հակոբին վերագրել այլ գործեր, մանավանդ որ Սիմեոն կաթողիկոսի հրամանով կազմված էջմիածնի տաճարի նկարների ցուցակում հիշատակված գործերի մեծ մասի ճակատագիրն անհայտ է։ Թերևս, հետագա պրպտումները հայտնաբերեն նոր գործեր, հնարավորություն տալով նրա մասին ավելին գրելու։

Հոր հետ էջմիածնի պատվերն ավարտելուց հետո Հակոբը աշխատել է այլ եկեղեցիներում, ստեղծելով զանազան բովանդակությամբ սրբապատկերներ։ Հոր մահից հետո արվեստանոցի ղեկավարությունը մնում է Հակոբին, որին այսուհետև օգնելու էր նրա կրտսեր եղբայր Հարությունը։

Հիմք ընդունելով Հակոբի նախորդ ստեղծագործություններում տեղ գտած Տիրամոր և Քրիստոսի նրա նախասիրած կերպարները, դեմքերը՝ մասնավորապես աչքերը նկարելու նրա եղանակը, զգեստների ծալքերի մշակման ձևը, կարելի է հաստատել, որ Հակոբի վրձնին է պատկանում Երևանի Պատկերասրահում պահվող «Սևանի Աստվածամայրը», որն այդպես անվանվել է անցյալում Սևանի Առաքելոց եկեղեցում գտնվելու պատճառով։

Մարիամի տիպարը, իր ընդհանուր նկարագրով, հարազատ է էջմիածնի իջման սեղանի մարմարին Նաղաշի պատկերած Աստվածամոր տիպարին։ Հակոբի Տիրամայրը նույնպես արտաքինով գեղեցիկ է. բարեհամբույր, մտերիմ, համեստ, մայրական սիրո ու կարեկցանքի զգացմունքներով համակված, իր որդու գալիք ճակատագրին կարեկից, լուռ, խաղաղ, ինքնամփոփ։ Նա կերպավորված է գլխահակ, աչքերը խոնարհած, մտքերի մեջ ընկղմված, թերևս կանխազգալով այն բազում չարչարանքները, որոնք վիճակված էին իր միածին որդուն, որը մանկական անմեղությամբ խաչափայտը գրկած նստած է մոր առջև, շրջապատված չարչարանքի գործիքներով։ Նրա ոտքերի առաջ թափված են արծաթ դրամներ, որոնք խորհրդանշում են Հուդայի ստացած 30 արծաթը, որ նա ընդունել էր հրեաներից, Քրիստոսին մատնելու համար։ Մոտիկ ընկած են՝ մտրակ, ավել. փշե պսակ, մուրճ, աքցան, գամեր, գեղարդ, ձող սպունգով, ավետարանում նկարագրված այն ամենը, որոնցով Քրիստոսին ծեծել են. տանջել, խաչել, խոցել. Նկարված են նույնիսկ զառեր, որոնցով զինվորները վիճակ են գցել նրա զգեստներն իրար մեջ բաժանելու համար, քանի որ ժամանակի օրենքի համաձայն մարդիկ խաչվում էին մերկ վիճակում։ Այդ ամենի կողքին նկարիչն ա-

վերացրել է մի սև ձեռք որպես չարի խորհրդանիշ։

Տիրամոր բարեհամբույր կերպարի գրավչությանը մեծապես նպաստում են՝ նրա չափազանց ողորկ, փափկասուն դեմքի վարդագույն կոլորիտը, գեղեցիկ դծված հոնքերը, նուրբ բերանը, լայն կոպերը, հայկական քնքուշ դիմագծերը, որոնք կապույտ գլխաշորի և կարմիր զգեստի շրջապատում այնպիսի հմայք են ստանում, որ դիտողի մեջ արտասովոր համակրանք են առաջացնում դեպի այդ տարաբախտ մայրը, որի աչքերի առաջ արդեն պատկերացել են որդու գալիք չարչարանքներն իրենց ամբողջ դաժանությամբ։ Եթե այդ պատկերը իրոք հատկապես նախատեսված է եղել Սևանի եկեղեցու համար, որը կրոնավորների ու հավատացյալների համար մեղքերի ապաշխարման խիստ նպաստավոր մենաստան է հանդիսացել, ապա պարզ կլինի այդպիսի հուզականորեն ներգործուն սյուժեով պատկերի անհրաժեշտությունն այդտեղ։

Ի դեպ, Հակոբի գործերում Աստվածամոր կերպարը ավելի թախծոտ է, ինքնամփոփ, լռիկ, մտախոհ, քան Նաղաշի, որի մոտ նա ավելի կենսահաստատ է, հպարտ արժանապատվության գիտակցությամբ ու ազնվացված։ Հակոբի դեռ էջմիածնի պատկերներում արդեն մշակված էր Աստվածամոր որոշակի տիպարը, որը, ինչպես տեսնում ենք, նախասիրաբար կրկնվում է նրա գործերում։ Այդպիսիք են «Քրիստոսի հարությունը» նկարի Աստվածամոր և «Սևանի Աստվածամոր» կերպարները, որոնց միջև ընդհանուր նմանություն կա և որոնք ավելի հայկական են իրենց տիպարով։ Նույնը կարելի է ասել և մանուկ Քրիստոսի տիպարի մասին, որը հիշեցնում է նրա տարբեր պատկերներում հանդես եկած հրեշտակների և մանուկների տիպարները։ Այդպիսի նմանություն կա «Սևանի Աստվածամոր» նկարում Քրիստոսի և «Աբրահամի զոհաբերությունը» նկարում Իսահակի կերպարների միջև։ Անհրաժեշտ է նաև նշել, որ այդ նմանությունները որոշակի են ոչ միայն դիմագծերի ընդհանուր նմանողությամբ, այլև աչքերի նկարման յուրահատուկ եղանակով՝ բիբերը աչքերի անկյուններում տեղավորելու սովորությամբ, որի մասին ասվել է և նախորդ նկարների կապակցությամբ։ «Սևանի Աստվածամոր» պատկերում Քրիստոսի հայացքը ուղղված է դիտողին, մինչդեռ բիբերը ուղղված են նկարի շրջանակից դուրս։

Ուշագրավ է, որ Մարիամի պատկերը առանց ոսկեզօծ լուսապսակի է. դրա փոխարեն գլխի շուրջը տրված է լուսավոր ֆոն, հավանաբար խուսափելու համար պատկերին շքեղություն տալուց։ Նման պատկերումով Տիրամոր կերպարը ավելի գեղանըկարչորեն է հնչում խամրած երկնագույն ֆոնի վրա, որի հետ ճաշակով համադրված են՝ Մարիամի մուգ կապույտ ծածկոցը և կարմիր զգեստը, Քրիստոսի սպիտակ շապիկը, գետնի բաց մոխրա-կանաչավունը, որոնք իհարկե դարերի ընթացքում, օդի ազդեցության ներքո ավելի ու ավելի ներդաշնակված են։

Ինչպես արդեն ասվել է, դեռ 1720 թվականին, կաթողիկոս Աստվածատուր Համատանցին բարեկարգելով էջմիածնի տաճարը, մարմարապատել էր տաճարի ավագ խորանի ճակատը։ Հայտնի է, որ նրա կաթողիկոսության օրով այդ պատի վրա պատկերներ չեն եղել, բայց ավելի ուշ դրա վրա նկարվել են Աստվածամոր և տասներկու առաքյալների պատկերները։ Դրանց կատարման ժամանակի և հեղինակի մասին տարբեր ենթադրություններ են եղել, մերթ վերագրելով Նաղաշին, մերթ Հովնաթանին ու նույնիսկ օտար նկարիչներին։ Այժմ, գրական հին աղբյուրների տվյալներով հնարավոր եղավ այդ հարցը պարզել։

Կաթողիկոս Սիմեոն Երևանցին իր «Ջամբռ» կոչված աշխատության մեջ տեղեկություններ հաղորդելով իրեն նախորդած

կաթողիկոսների գործունեության մասին, հաստատում է հետևյալը.

«Կարապետ Ուլնեցին ետ նկարել զպատկերըս երկոտասան առաքելոցն ի ճակատ ավագ խորանին և ետ ծաղկել ոսկեզօծ և գեղեցիկ գունոք»։ Այսպիսով, պետք է վերջնականապես ապացուցված համարել, որ հիշյալ խորանի մարմարակերտ ճակատի պատկերները նկարվել են կաթողիկոս Կարապետ Բ. Ուլնեցու հանձնարարությամբ, որը գահակալել է 1726—1739 թվականներին։*

Պատկերների ոճը թելադրում է եզրակացնել, որ դրանք պատկանում են Հովնաթանյանների գրչին։ Նկատի ունենալով, որ Կարապետ Բ Ուլնեցու կաթողիկոսության տարիները համընկնում են միայն Հակոբ Հովնաթանյանի գործունեության հետ, ինչպես նաև այն, որ Հակոբը դրանից մի քանի տարի առաջ իր հոր՝ Նաղաշի հետ աշխատել էր Էջմիածնում, տաճարի համար նկարելով մի քանի պատկերներ, ուստի և լավ ճանաչված էր տեղի միաբանության կողմից, մնում է եզրակացնել, որ այդ պատկերները նկարված են Հակոբի ձեռքով։

Հակոբն այժմ արդեն քառասուներկուտարեկան էր, ունենալով ավելի քան երկու տասնյակ տարիների ստեղծագործական փորձ։ Հոր մահից հետո նա հինգ տարի ինքնուրույն ստեղծագործել էր, հասել ըստեղծագործական հասունության, ձեռքը դարձել էր ավելի վստահ, կերպարները կենդանի ու բնական։ Անցած տարիների ընթացքում մի քանի եկեղեցիների համար պատկերներ էր նկարել, ունենալով օգնական եղբորը՝ Հարությունին։ Տարակույս չըկա, որ Էջմիածնի ավագ խորանի մարմարակերտ պատի նկարները նույնպես կատարվել են Հարության հետ համատեղ, որն այդ ժամանակ արդեն քանիցս տարեկան էր՝ կարող նաև ինքնուրույն ստեղծագործելու։

Պատկերները զբաղեցնում են պատի ամբողջ լայնությունը՝ հորիզոնականով։ Կենտրոնում տեղավորված է Աստվածամայրը մանկան հետ, նրանից աջ ու ձախ վեցական առաքյալ, որոնց մասին հիշատակված էր Կարապետ Ուլնեցու մասին աշխատության մեջ։ Բացի սրանցից, պատի ծայրերին, առաքյալներից անմիջապես հետո, տեղավորված են Ստեփանոս և Փիլիպոս սարկավագների պատկերները, իրենց եկեղեցական շապիկներով։

Պատկերների ոճը ակնառու կերպով վկայում է, որ Աստվածամոր և առաքյալների պատկերները նկարված են շատ ավելի հմուտ նկարչի՝ Հակոբի ձեռքով, իսկ սարկավագները՝ ավելի պակաս փորձի տեր այլ նկարչի ձեռքով։ Բոլոր պատկերները վերևից շրջափակված են պարսկական ոճի, սրածայր կամարի ձև ունեցող առանձին զարդերով, որոնք ընդօրինակված են տաճարի պատերից, որպիսիք մինչև այդ արդեն կային։ Իսկ առաքյալների պատկերները իրարից բաժանված են շրջանակի դեր կատարող սռճիների և ծաղիկների նկարներով։

Առաքյալների պատկերները իրենց նշանակությամբ համապատասխանում են առաքելական եկեղեցու պահանջներին, և իրենց բնույթով նպատակային են. մանավանդ որ պատկերված են այն իրերով՝ գործիքներով, որոնցով նրանք չարչարանքի են ենթարկվել հանուն քրիստոնեական կրոնի տարածման։

Խորիմաստ է նաև առաքյալների պատկերների մեջտեղը տեղավորված Աստվածամոր պատկերը մանկան հետ, որը խորհրդանշում է միածին որդուն աշխարհին նվիրաբերելու մոր պատրաստակամությունը։

Հակոբի նկարների այս շարքը անհամեմատ կատարյալ է դրանից մի քանի տարի առաջ Էջմիածնի համար նրա նկարած պատկերներից։ Սրանք առավելություն ու-

---

* Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցի, *Ջամբռ, Վաղարշապատ, 1873 թ., էջ 28։*

նեն և՛ շարժումների ազատությամբ և՛ մարմինների համաչափությամբ և՛ տեղին լավ համապատասխան իրենց հարաբերություններով, և՛ վերջապես լցնում են խորանի այդ բաց տարածությունը, շքեղացնում, գեղեցկացնում են հարթությունը։

Առաքյալները կերպավորված են մոտավորապես բնականի մեկ երրորդի չափով, ամբողջ հասակով կանգնած կանաչ հարթության վրա, տարբեր դիրքերով, յուրաքանչյուրի ձեռքում կա քարոզիչի որևէ նշանակ՝ խաչ, սկիհ, գիրք, գավազան կամ սղոց, դանակ, թուր, գեղարդ, բիր, որով նրան տանջել են։ Միայն Պետրոս առաքյալը ձեռքում ունի դրախտի բանալիները, որոնք նա ստացել է Քրիստոսից նրա համբարձումից առաջ։ Առաքյալներից յուրաքանչյուրը, համապատասխան ավետարանի տվյալների, կերպավորված է իր տարիքին համապատասխան նկարագրով։ Եթե Հակոբի նախորդ պատկերների մեջ բովանդակությունը իմաստավորվում էր մարդկանց շարժումների կամ գործողության միջոցով, այժմ նա կարողանում է ոչ միայն մարդկանց կեցվածքների օգնությամբ արտահայտչականություն տալ, այլև որոշ չափով հոգեկան ըմայլանքի արտահայտություն հաղորդել նրանց կերպարներին։ Իսկ կերպարների նկարագիրը բազմազան դարձնելու նկատառումով, Հակոբը առաքյալներին պատկերել է տարբեր տարիքով, տարբեր դիմագծերով, տարբեր կոլորիտով, ոմանց սպիտակած մազերով, ոմանց թուխ, ոմանց շեկ։ Դեմքերը մշակված են հիմնականում լուսավոր օխրայի ու հաճելի բաց վարդագույնի երանգներով, շատ դեպքերում գույները հագեցնելով մինչև նյութի առարկայականության հասնելը։ Այսպես, օրինակ, երիտասարդական թարմություն ունի Հովհաննեսի դեմքը թե նուրբ գծագրով, թե վարդագույն պայծառությամբ, որը հիշեցնում է վենետիկցիների կոլորիտը։ Գեղանկարչական է Պետրոսի դեմքը, լուսավոր մասերում վարդագույն օխրա, ստվերոտ մասերում մոխրավուն, որոնց հետ լավ ներդաշնակում են սպիտակ մազերը։ Գույների հագեցածությամբ գրավիչ է Սիմոնի դեմքը, որի գեղանկարչական որակը նկատելի չափով շահել է և տաք և սառը գույների՝ օխրայի և մոխրավունի ճաշակավոր զուգորդմամբ։

Մեծ տպավորություն են թողնում առաքյալների զգեստները, հատկապես պատմուճանները՝ գեղեցիկ ձևերով, ծալքերով, որոնք մշակված են վրձինի համարձակ ու լայն քսվածքներով, լուսավոր մասերի դեկորային ընդգծումով։ Զգեստները նկարված են մի քանի հիմնական գույներով՝ կարմիր, կանաչ, նարինջ, կապույտ, մոխրագույն, որոնք մեջընդմեջ հաջորդում են իրար։ Եթե պատմուճանը կարմիր է, զգեստը կանաչ է կամ կապույտ, եթե պատմուճանը կանաչ է, զգեստը կարմիր է կամ վարդագույն և այլն։ Ուշագրավ է, որ Մարիամից դեպի աջ դասավորված առաքյալների զգեստները, գույների հակառակ փոփոխությամբ, ռիթմիկ հաջորդականությամբ կրկնվում են նրա ձախ կողմը տեղավորված առաքյալների մոտ։ Անկասկած, նկարիչը ոչ միայն ուշադրություն է դարձրել առաքյալների համաչափ դասավորությանը, այլև գունային ներդաշնակությանը։

Առաքյալների պատկերները, տեղավորված տաճարի խորանի առջևի պատի ամբողջ երկարությամբ, շատ լավ են ներդաշնակված տարածական միջավայրի հետ և իրենց հանդիսավոր կեցվածքներով, ազնըվացված տեսքով ու չարչարանքի գործիքներով ներկայանալով որպես քրիստոնյա նահատակներ, մի կողմից դիտվում են բազմանշանակալի ու խորհրդավոր, մյուս կողմից՝ տպավորիչ դեկորային շքեղություն են տալիս տաճարին։

Առաքյալների շրջապատում կենտրոնական տեղ է գրավում «Աստվածամայրը»։ Տաճարում հատկացնելով նրան այդպիսի աչքի ընկնող տեղ, եկեղեցին նպատակ է ունեցել ընդգծել նրա անբաղդատելի մեծու-

թյունը քրիստոնական սրբերի դասում։ Պետք է ենթադրել, որ Աստվածամոր էության իդեալական պատկերացումը, ավելի վաղ իր արտահայտությունը գտած գրականության մեջ հանճարեղ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացու պատկերավոր խոսքերով՝ «Մայր բարձրյալ, երկնավոր արքայուհի, անխառն ինչպես լույս, նման Արուսյակի պատկերին պայծառ, անբիծ ու բարի, անբաղդատելի գթառատ մայր բարության», չէր կարող ազդեցություն չունենալ Հակոբի ստեղծագործական երևակայության վրա Տիրամոր պատկերի վրա աշխատելիս։ Ահա թե ինչու Մարիամի արտաքինը այդքան գրավիչ է, կանացիորեն քնքուշ, արտահայտությամբ բարեհամբույր, մաքրությամբ անբիծ, մայրական զգացմունքով ջերմ։

Ըստ երևույթին, հայ նկարիչը ծանոթ է եղել իտալացի հանճարեղ նկարիչ Ռաֆաելի «Սիքստինյան մադոննային», քանի որ երկու տիրամայրերի միջև թե՛ գաղափարի թե՛ կոմպոզիցիայի ինչ-որ ընդհանրություն կա։ Էջմիածնի Աստվածամայրը նույնպես կերպավորված է ամբողջ հասակով, միածին որդուն գրկած, աշխարհ եկած, նրան նվիրաբերելու մարդկության։ Նկատենք, որ նրա դիմագծերի մեջ պարզորոշ երևում է պարկեշտ հայ կնոջ, գուցե և գեղջկուհու նկարագիրը։ Դեմքին չի նկատվում ոչ մի շարժում. այն նույնիսկ պարուրված է մեղմիկ տրտմությամբ, աչքերը անորոշությամբ մի կետի են սևեռված, կեցվածքը տարտամ է. այս ամենը արտահայտում են մտքերով տարված, անորոշ դրության մեջ գտնվող մոր հոգեվիճակ։ Գուցե և նա կանխազգում է որդու ապագա ողբերգական ճակատագիրը։

Մանուկ Հիսուսը պատկերված է մոր գրկում, մի ձեռքով երկրագունդը բռնած, մյուսով՝ խաչակնքելիս։ Հասկանալի պատճառով նրա դիմագծերն ավելի մեծահասակի են և ավելի լրջախոհ, քան նրա տարիքն է պահանջում։ Այդպես էր կամենում հավատացնել եկեղեցին, արտասովոր խելք ու իմաստություն վերագրելով աստվածորդուն։

Աստվածամոր պատկերը աչքի է ընկնում ոչ միայն իր կենտրոնական դիրքով, այլև կոլորիտով։ Առաքյալների գունեղ ըզգեստների կողքին այնպես հնչում է բազմաթիվ ծալքերով մինչև գետինն իջած նրա կապույտ ծածկոցը, իր մեջ ամփոփելով նրա նրբակազմ մարմինը։ Կապույտ պատմուճանի հետ շատ լավ ներդաշնակում են թե նրա, թե Քրիստոսի կարմիր զգեստները, իսկ դրանց ֆոնի վրա անչափ թարմ է երևում Մարիամի վարդագույն դեմքը և ոսկեզօծ օխրայով նկարված ձեռքերը, որոնց շնորհիվ ավելի է շեշտվում մանկամարդ կնոջ գրավչությունը։ Դեղնագույն մարմարի ֆոնի վրա գեղեցիկ, ճկուն ուրվագծերով պատկերված նրա մարմինը, հազիվ հպված գետնին, թվում է թեթև, վերամբարձ։ Գետնին թփեր են, ծաղիկներ։ Պատկերի շրջանակից դուրս, աջ և ձախ կողմերին վեր են սլանում նոճիներ, ավելի շեշտելով Մարիամի կազմվածքի սլացիկությունը։ Այս ամենի նպատակն էր Աստվածամոր կերպարին հաղորդել ներշնչող հանդիսավորություն։

Հակոբի հետագա գործունեության հետքերը մեզ տանում են դեպի նրա ծննդավայրը, որտեղ 1730 թվականին, նա իր եղբոր՝ Հարությունի հետ միասին, Երնջակի սուրբ Կարապետի վանքի եկեղեցում զարդանկարներ և սրբերի պատկերներ է նկարել։ Այս մասին հավաստիացնում է Մեսրովբ արքեպիսկոպոս Սմբատյանը, հիմք ընդունելով նույն եկեղեցու ձախակողմյան խորանի վըրայի պահարանի մեջ փորված մի արձանագրությունը, որն ասում է. «ՌՃՀԹ (1830) թվին սուրբ սեղանն ծաղկեցաւ ձեռամբ Հովնաթանի որդվույն Հակոբին և Հարությունին. ուրեմն հիշեցիք ի բարին և դուք հիշյալ լինեք ի Քրիստոսի»*։

Այնուհետև արքեպիսկոպոսը իր անու-

---

* Մեսրովբ արքեպիսկոպոս Սմբատյանց. Նկարագիր սուրբ Կարապետի վանից Երնջակա և շրջագայից նորա։ Թիֆլիս, 1904 թ., էջ 15։

նից ավելացնում է. «Նաղաշի և նրա որդվոց (Հակոբի ու Հարությունի) նկարած ծաղկենկարները այսօր իսկ տեղ-տեղ երևում են սեղանո կամարների վրա, նույնպես և Պողոս, Պետրոս առաքելոց պատկերներն»*։

Ինչպես այս հաղորդումից երևում է, հիշյալ եկեղեցու պատկերազարդման մեջ կա նույնիսկ Նաղաշի մասնակցությունը, հավանաբար, տեղի ունեցած նրա կենդանության օրով, մինչև 1722 թվականը։

Քանի որ 18-րդ դարի առաջին կեսին, բացի Հովնաթանյաններից ուրիշ նկարիչների անուններ չեն հիշատակվում հայ գրական աղբյուրներում, կարելի է վստահորեն եզրակացնել, որ Հայաստանի եկեղեցիների համար նկարված նույն ժամանակաշրջանի պատկերները, ինչպես նաև 1730-ական թվականների սկզբին Էջմիածնի տաճարի համար կատարված գեղարվեստական աշխատանքները պետք է վերագրել Հակոբին և Հարությունին։

Այսպես ենթադրելու հիմք կա այն նկատառումով, որ Էջմիածնի տաճարի ծաղկազարդման ոճը հարազատ է Հովնաթանյանների դպրոցին։

Այնուհետև Հակոբի ու Հարությունի անունները հիշատակվում են 1739 թվականի գրական աղբյուրներում։ Բանասեր Գարեգին Լևոնյանի հաղորդած տեղեկությունների համաձայն, երկու եղբայրները նշված թվականին կրկին անգամ են հրավիրվել Էջմիածին, և եթե թվականը ստույգ է, այս անգամ արդեն կաթողիկոս Ղազար Ա Ջահկեցու կողմից, տաճարում զարդանկարներ անելու։ Կաթողիկոսական դիվանի հաղորդմամբ նրանք այդ աշխատանքը իրոք կատարել են և դրա դիմաց ստացել պայմանավորված գումարը։ Հաշիվներում նշված աշխատանքի տեսակի թվարկումը վկայում է աշխատանքի բնույթի մասին։

* Մեսրովբ արքեպիսկոպոս Սմբատյանց, *Նկարագիր սուրբ Կարապետի վանից Երջանկա և շրջագայից նորա։ Թիֆլիս. 1904 թ., էջ 15։*

Կա հիշատակություն նաև այն մասին, որ Հակոբն ու Հարությունը ծաղկազարդել են Ղազարապատ հյուրատունը, որն ավարտվել է 1750 թվականին։

Ինչպես տեսանք, Հ. Հովնաթանյանը հիմնականում նկարել է որմնանկարներ և սրբապատկերներ։ Սակայն նրա տաղերի մեջ տեղ գտած արտահայտություններից հասկացվում է, որ նա զբաղվել է նաև դիմանկարներով։ Այսպես օրինակ, իր սիրածին նվիրած մի բանաստեղծության մեջ նա գրել է.

«Նման ես ծաղկին, սմպուլ ռեհանին,
Խելքն տարար Հակոբ պատկերահանին»*։

Մի ուրիշ տեղ հանդիպում ենք սիրածին ուղղված այսպիսի տողերի,

«Մեկ օր ինձ մոտ արի պատկերիդ
նման քաշեմ,
Նաղաշ Հակոբին դարդերն իմացիր»**։

Ի դեպ գրական աղբյուրներում, Հակոբի անվան կողքին հանդիպում ենք «Նաղաշ» բառին, որը տվյալ դեպքում նշանակում է նկարիչ, և չպետք է նույնացնել հոր անվան հետ։ Հակոբը հոր մահից հետո սովորություն է ունեցել իրեն անվանել Նաղաշ Հովնաթան։

Հակոբ Հովնաթանյանը ապրել է ութսուն տարի։ Եթե նկատի ունենանք, որ նա սկսել է ստեղծագործել քսան տարեկանից, ապա կստացվի, որ նա վաթսուն տարի զբաղվել է արվեստով։ Բնական է, որ այդքան տարիների ընթացքում նա ստեղծել է շատ ավելի մեծ թվով պատկերներ, քան մեզ են հայտնի։ Կարծում եմ, որ հետագա որոնումներն ի հայտ կբերեն նոր գործեր հատկապես արևելյան Հայաստանի եկեղեցիներում, որոնց համար նա մեծ թվով պատկերներ է նկարել։

* Ն. Ակինյան. *Հովնաթան Նաղաշ և Նաղաշ Հովնաթանյանք. Վիեննա, 1911 թ., էջ 90։*
** *Նույնը։*

Բացի եկեղեցիների համար նկարած գեղանկար պատկերներից, Հակոբը զբաղվել է նաև մանրանկարով, ձեռագրերի պատկերազարդումով։ Դրանցից առայժմ հայտնի են երկուսը, որոնք պահվում են Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան մատենադարանում։ Առաջինը՝ 8645 թվագրումով, ներկայացնում է ավետարանի քաղվածքներից կազմված մի փոքրածավալ գիրք, որի բովանդակությունը ընդօրինակումով գրի է առել և անձամբ նկարազարդել ինքը՝ Հակոբը 1720 թվականին։ Գիրքը շատ հարուստ չէ պատկերներով ու զարդերով. ունի ընդամենը չորս ավետարանիչի նկար և երկու տասնյակի հասնող զանազան զարդեր։

Ավետարանիչների պատկերներից ստացած տպավորությամբ կարելի է դատել, որ Հակոբը չի անցել մանրանկարի ուսուցման հատուկ դպրոցով թեկուզ և որևէ վարպետի մոտ, այլ ուղղակի նկարել է ինքնուրույն հասկացողությամբ, ձգտելով պահպանել գրքերի նկարազարդման ավանդական ձևը։ Այդ է պատճառը, որ նրա կատարած պատկերազարդումը տարբերվում է 17—18-րդ դարերի ընթացքում ստեղծված հայկական մանրանկարներից, որոնք կատարված են հաստատուն ավանդական կանոններով։ Ավետարանիչների պատկերները հեռու են հայկական մանրանկարչության ոճից և անմիջապես զգացնել են տալիս որ դրանց հեղինակը այդ ասպարեզում հատուկ գիտելիքներ չունենալով, աշխատել է կամերային դեղանկարչական մեթոդով։ Միակ հատկությունը, որ պահպանված է հայկական մանրանկարներից, դա՝ ավետարանիչների կեցվածքն է, գրելու վիճակը և որոշ չափով միջավայր ստեղծելու սովորությունը, որտեղ տեղի է ունենում գործողությունը։

Ավետարանիչների պատկերները նկարված են գրագետ ձեռքով, կենդանի արտահայտությամբ, բայց թե դեմքերի, թե մարմինների և թե մանավանդ զգեստների մըշակումները մակերեսային են։ Իսկ պատկերների կոլորիտը ոչ միայն չի հասնում հագեցածության, այլև զգեստների մասում այնքան գունեղ է, որ թվում է գունավորված։

Այս պատկերներից առավելություն պետք է տալ Մարկոսին, որը և՛ կոմպոզիցիայով է ավելի աշխույժ և՛ շարժուն և՛ դեմքն է ավելի գրագետ ու սիրով մշակված։ Նկարիչը նույնիսկ նրա կերպարին տվել է խորացված մտածողի արտահայտություն։

Մյուս նկարներին պակասում է դեմքերի, զգեստների ձևերի այնպիսի մանրամասն մշակում, որոնք անհրաժեշտ են հըրապուրիչ դարձնելու մանրանկարը։ Դեմքերի մեջ իշխող գույնը բաց հողագույնն է, որը միօրինակության է հասնում. զգեստների մեջ գերիշխում են վարդագույնը, բաց կապույտը, կարմիրը, նարինջը, որոնք չեն հասցված հագեցածության աստիճանին։ Սենյակի ներսը ներկայացնող ֆոնը գերազանցապես նկարված է պղտոր դեղնա-կանաչավունով։

Զարդանկարները ներկայացնում են՝ հատուկենտ վերնազարդեր և մեծ մասամբ լուսանցքի զարդեր, բուսական մոտիվի գերիշխումով։ Դրանք թեպետ գունեղ ու հըրապուրիչ չեն, այլ արտանկարված են ուրիշ գրքերից, բայց կապվում են գրքի էջերի հետ։ Կան նաև գլխագրեր թռչնանկարների ձևով, ընդօրինակված հայկական ձեռագրերից։ Գրքում կոլորիտի միասնությունը պահպանելու նկատառումով Հակոբը թե պատկերների, թե զարդերի համար սահմանել է մի ընդհանուր դեղնա-կանաչավուն ֆոն, որն, իր այդ առավելությամբ հանդերձ որոշ չափով միօրինակություն է ստեղծում։ Գրքի 69 բ էջին կա հետևյալ հիշատակությունը. «Ով ընթերցողք զձեզ աղաչեմ և զիս Նաղաշ Հակոբ ծրող և ծաղկողս հիշել առ տեր»։

Երկրորդ ձեռագիրը՝ 1533 թվագրումով, պատկերազարդել են Հակոբը և նրա եղբայր Հարությունը 1729—1730 թվականներին, արտանկարելով Պոլսի 1651 թվականի

№ 1502 ձեռագրից, որի հեղինակներն են՝ Խաչատուրը, Հովհաննեսը և Մարտիրոսը։ Դա հայտնաբերել է մատենադարանի գիտական աշխատող Աստղիկ Գևորգյանը, առանձին պատկերների և զարդերի վրա նկատելով Հակոբի և Հարությունի անունները։ Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, պատկերների մեծ մասը արտանկարել է Հակոբը, իսկ զարդերը՝ Հարությունը։ Նկարների մեջ փոփոխությունն այնքան աննշան է, որ դա կարելի է վերագրել ոչ թե միտումնավորության, այլ անուշադրության։ Դրանք առավելապես մարդկային մարմիններ են ամբողջ հասակով, տեղավորված լուսանցքներում՝ մարմնակազմությամբ ոչ միշտ ամուր, բայց գույնով ավելի հնչեղ ու թափանցիկ, քան բնագիրը։ Անշուշտ, այս դեպքում խոսք չի կարող լինել Հակոբի ստեղծագործության մասին։

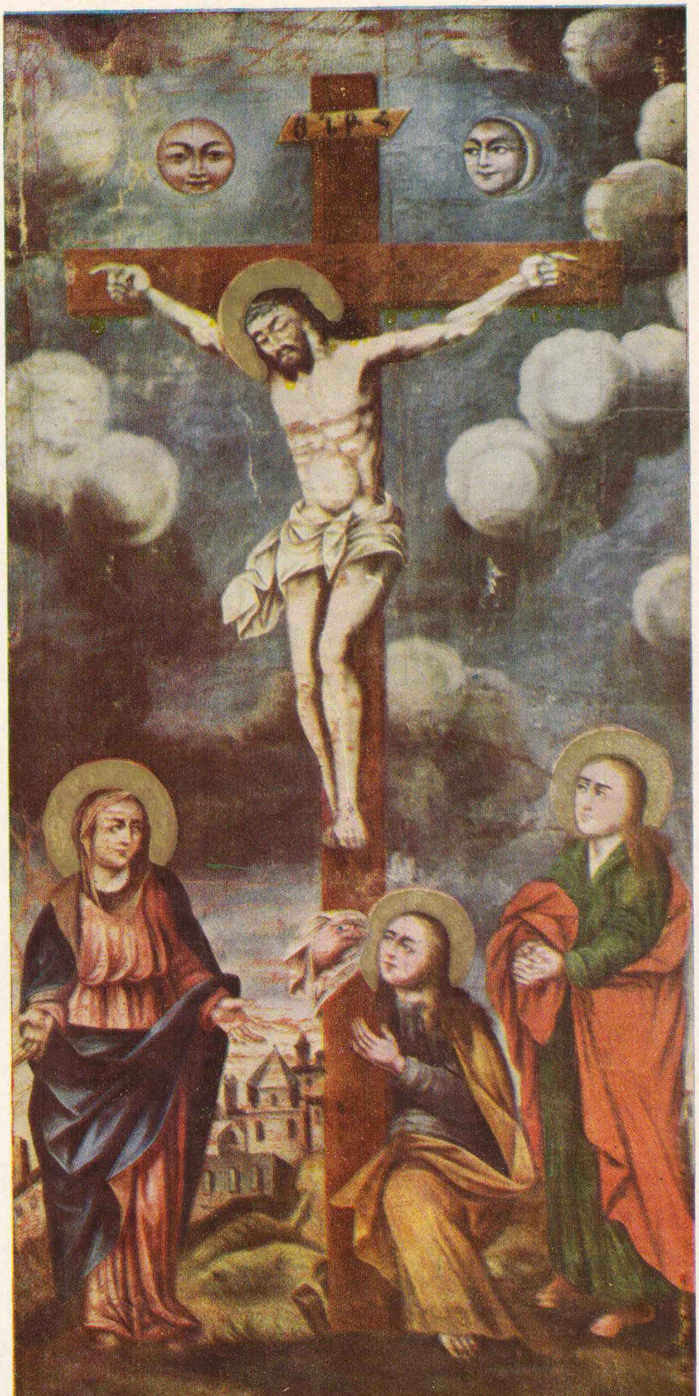
Հակոբի կրտսեր եղբայր Հարություն Հովնաթանյանը (1700—1780) նույնպես նվիրվել է արվեստին, ընթանալով հոր և եղբոր ուղիով։ Նա ծնվել է Շոռոթում. կրթությունն ստացել է նախ տեղի դպրոցում, ապա Թովմաս առաքյալի վանքում։ Հավանաբար հոր՝ Նաղաշի մոտ է առաջին անգամ պատկերացում ստացել նկարչության մասին։ Եթե նկատի ունենանք, որ նրան բախտ է վիճակվել քսաներկու տարի ապրելու հոր կողքին, ապա պարզ կլինի, թե այդ դպրոցը ինչպիսի կարևոր դեր է կատարել նրա գեղարվեստական դաստիարակության գործում։ Երբ Նաղաշը էջմիածնում սկսել է աշխատել, Հարությունը տասնհինգ տարեկան է եղել. իսկ երբ աշխատանքը ավարտվել է՝ արդեն քսան տարեկան։ Պիտի ենթադրել, որ նա նույնպես մասնակցել է տաճարի զարդանկարման աշխատանքին։

Հոր մահից հետո Հարությունը դառնում է եղբոր անբաժանելի օգնականը, նրա հետ մասնակցելով էջմիածնի, սուրբ Կարապետի, Ապրակունիսի, սուրբ Հակոբի եկեղեցիների և Ղազարապատի հյուրատան աշխատանքներին։

Անտարակույս է, որ Հարությունը նաև ինքնուրույն է ստեղծագործել։ Սակայն, դժբախտաբար, նրա կյանքի ու գործունեության մասին հայ գրական մամուլում և արխիվային նյութերում, առայժմ, բավարար չափով տեղեկություններ չեն հայտնաբերվել. ոչ մի տեղ չի հիշատակվում նրա ստեղծագործությունների մասին կոնկրետ գործերով։ Առայժմ կարելի է նրա մասնակցությունը հաստատել էջմիածնի ավագ խորանի առջևի պատին նկարված առաքյալների պատկերների վերևի մասի ծաղկանկարների նկարման մեջ։ Ինչպես երևում է, դրանք ընդօրինակումներ են տաճարի ներսում հոր ձեռքով նկարված ծաղկանկարներից։ Կարելի է ասել, որ որպես զարդարվեստի նմուշ, դրանք միատարր չեն։ Բայց սրածայր կամարները հիշեցնում են պարսկական զարդարվեստը։ Այդ ազդեցությունը ներմուծվել է Նաղաշի միջոցով, որը, իր ժամանակին, շփման մեջ է եղել պարսկական արվեստի հետ։

Հարությունի ստեղծագործություններից առայժմ ուրիշ գեղանկար գործեր հայտնի չեն։ Բայց տարակույս չկա, որ ավելի քան վաթսուն տարվա իր գեղարվեստական գործունեության ընթացքում թե եղբոր՝ Հակոբի հետ աշխատած տարիներին, թե հետագայում նա պետք է որ կատարած լինի մեծ թվով պատկերներ և գեղարվեստական այլ բնույթի աշխատանքներ։

Հարությունը զբաղվել է նաև մանրանկարչությամբ և կիրառական արվեստով։ Ըստ երևույթին, այս մասնագիտությունները էական տեղ են գրավել նրա ստեղծագործական աշխատանքում, հանդիսանալով գոյության պահպանման միջոց, թեպետ,



V. Հովնաթան Հովնաթանյան.
Քրիստոսի խաչելությունը։

դրանցից էլ հազվադեպ նմուշներ են մեզ հասել։

Գրքի համար կատարած Հարությունի մանրանկար ստեղծագործություններից առայժմ հայտնի են երկու ձեռագրեր. մեկը № 1553, արտանկարված Պոլսի 1651 թվականի № 1502 ձեռագրից, որի մեջ նրան բաժին է ընկել նկարելու զարդերը, բավականաչափ առատ։ Դրանք բաղկացած են անվանաթերթերից, վերնազարդերից, լուսանցքների զարդերից, գլխագրերից։ Ինչպես երևում է բնագրի հետ կատարած համեմատությունից, նկարիչը աշխատել է հարազատ մնալ բնագրին, միաժամանակ դրսևորելով իր ձեռքի վստահությունը, հասնելով գծի առավել մաքրության, զարդերի ավելի համաչափ կառուցման, բուսական նախշերի ճկունության, գույնի հնչեղության ու հագեցածության, քան բնագրում է։ Պետք է ենթադրել, որ հիշյալ ձեռագրի նկարազարդումը նրա առաջին աշխատանքը չէր. մինչև այդ նա արդեն փորձ ձեռք բերած պետք է լիներ։ Դրա ապացույցը նրա ձեռքի աշխատանքն է, կատարած մեկ տարի հետո, բոլորովին ինքնուրույն։ Խոսքը վերաբերում է 1731 թվականի № 2162 ձեռագրին, որի զարդանկարումը ինքնուրույն կերպով կատարել է Հարությունը։ Այդ քարոզգիրքը, ոչ մեծ ծավալով, ընդօրինակված է Էջմիածնում, Մեսրոպ գրչի ձեռքով։ Հիշատակարանում կարդում ենք. «Արդ ծաղկեցավ գիրքս գեղեցիկ և ոսկեզօծ ծաղկմամբ, ձեռամբ վարպետ Հարութենեն, որ է երկրեն գողթնյաց և ի գեղջեն Շոռոթա, որդի առն Հովնաթանա...»։

Այս ձեռագիրը, թեպետ ընդամենը մեկ տարի հետո զարդանկարված, տարբերվում է նախորդից իր թե կատարման ազատությամբ, թե զարդերի կատարելությամբ և թե գույների մաքրությամբ ու հնչեղությամբ։ Ձեռագրում խիստ բացակայում են մարդկային պատկերներ. դրանց փոխարինում են զարդեր, բաղկացած անվանաթերթերից, վերնազարդից, լուսանցքի զարդերից և գլխագրերից։ Մեծ քանակ են կազմում լուսանցքների զարդերը, որոնց մեջ կարելի է հանդիպել բույսերի հյուսվածքների, ոճավորված տերևների, երկրաչափական ձևերի, բնականից նկարված ծաղիկների. ինչպես՝ մանուշակ, զանգակածաղիկ, նաև թռչնանկարների։ Այդ զարդերի գրավչությունը նրանումն է, որ իրենց ձևերի կառուցմամբ որոշակի են, ամբողջական, ավարտված, գծերով ճկուն, հոսուն, գույներով մաքուր, հնչեղ, ներդաշնակ, հագեցած։ Գերիշխող են՝ կարմիր կինովարը, կրապլակը, կապույտ կոբալտը, երկնագույնը, դեղնավունը, կանաչը և, իհարկե, մանրանկարչության մեջ գույների արքան՝ ոսկին, որն այնքան շուք է տալիս զարդարվեստին։

Հարությունը ճաշակով, հմտորեն, ներքին զգացողությամբ է հակադրում տաք և սառը գույները, որոնց համատեղումը այնքան լավ է նպաստում դրանց փոխադարձ հնչեղությանը, և որի անհրաժեշտությունն այնքան զգացվում է մանրանկարչության մեջ։

Թեպետ իր կառուցմամբ նորույթ չէ, բայց հմայիչ է իր զարդերի ընտրությամբ և գունային ներդաշնակ հնչեղությամբ անվանաթերթը, որն ունի և վերնազարդ և լուսանցքի զարդ։

Գլխագրերը նույնպես անտարբեր չեն դիտվում. Նախամեծարություն տալով թռչնագրին, որն, ի դեպ, լայն տարածում ունի հայկական հին մանրանկարչության մեջ, նկարիչը ցուցաբերել է լավ ճաշակ չափի, ձևի, գույների ընտրության մեջ, դրանք համահնչուն դարձնելով գրքի այլ զարդերի հետ։

Ասվեց, որ Հարությունը զբաղվել է նաև կիրառական արվեստով. Նա տախտակի վրա փորագրել է զանազան տեսակի զարդեր, թռչնանկարներ, թերևս և մարդկանց պատկերներ, որոնցով տնայնագործները դրոշմատպել են տարբեր նպատակների ծառայող կտորեղեններ, կարպետներ, գորգեր, եկեղեցիների վարագույրներ, սեղանի ծածկոցներ։ Դրոշմատիպի միջոցով կոփվածք-

ներ զարդանկարելու սովորությունը հայերի մեջ տարածված է եղել դեռ միջին դարերից։ Դրանց մեջ կան շատ բարդ բազմամարդ կոմպոզիցիոն պատկերներ, ինչպես Հայաստանի Պետական պատկերասրահում պահպանվող վարագույրը։ Կոնկրետ ինչ է պատկերել Հարությունը, տեղեկություններ չկան, բայց եթե անունը հիշատակվում է այդ ասպարեզում, ապա նրա աշխատանքի բնույթը այդպիսին է եղել։

ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

18-րդ դարի երկրորդ կեսին երկրի քաղաքական դրությունը շարունակում է մնալ անփոփոխ։ Պարսկական գերիշխանության պայմաններում արվեստի զարգացմանը նպաստող հաստատությունները շարունակում են մնալ վանքերը, որոնք էլ հանդիսանում են գրեթե միակ պատվիրատուները, բացառությամբ մասնակի դեպքերի, երբ առանձին նկարիչներ բախտ են ունեցել այս կամ այն առևտրականի կամ թագավորի կողմից պատվեր ստանալու։ Ահա թե ինչու, կրոնական թեմաներով գործերը գերիշխող են եղել։ Այս գործում անգնահատելի ծառայություն են մատուցել Հովնաթանյանները, որոնց անվան հետ է կապված գեղանկարչության զարգացումը արևելյան Հայաստանում 18-րդ դարում։ Այդ տոհմի երրորդ սերունդը Նաղաշի թոռ, Հակոբի որդի Հովնաթան Հովնաթանյանն է (1725—1799՞), որին կոչել են իր պապի անունով։ Շարունակելով Նաղաշի և Հակոբի ավանդությունը թեմատիկ պատկերի զարգացման ուղղությամբ, Հովնաթանը միաժամանակ և դիմանկարի բնագավառում է իր տաղանդը դրսևորել, հիմք ստեղծելով դիմանկարի ժանրի զարգացման համար։

Հ. Հովնաթանյանի կենսագրական նյութերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս հետևելու նրա կյանքի ու գործունեության ընթացքին։ Նրա ճակատագիրն էլ նման է եղել հոր, հորեղբոր և պապի ճակատագրին, որոնց մասին նույնպես գրական աղբյուրներում ոչինչ չի պահպանվել։ Մեկ-երկու փաստաթղթերով միայն հայտնի է դառնում, որ նա աշխատել է վրաց թագավոր Իրակլի երկրորդի պալատում որպես նկարիչ, ապա հրավիրվել է Էջմիածին, պատկերազարդելու տաճարը։ Անշուշտ, թե՛ պալատական նկարիչ լինելու, թե՛ Էջմիածին հրավիրվելու հանգամանքները շատ բան են ասում Հովնաթանի տաղանդի և իր ժամանակի այլ նկարիչների համեմատությամբ ունեցած նրա նախամեծար դիրքի մասին։ Սակայն, ցավոք սրտի, պետք է ասել, որ պալատի համար կատարած նրա ստեղծագործությունները, բացառությամբ առանձին դիմանկարների, առայժմ մեզ հայտնի չեն։ Գիտենք միայն, որ նա ծնվել է Շոռոթում։ Պետք է ենթադրել, որ լինելով ճանաչված նկարիչներ Նաղաշի թոռը և Հակոբի որդին, կրթություն տրվել է տեղի դպրոցում։ Այնուհետև, բնականաբար, նկարչական գիտելիքներ է ձեռք բերել հոր և հորեղբոր մոտ, պատանեկան տարիներից տեսնելով, սովորելով այն ամենը, ինչ պետք է եղել նկարչին որպես նախագիտելիք։ Հովնաթանի մասնակցությունը հոր աշխատանքներին կարող էր տեղի ունենալ ոչ շուտ, քան երբ նա 14—15 տարեկան էր. ուրեմն կարելի է եզրակացնել, որ նա առաջին անգամ հոր հետ աշխատել է 1739 թվականին, երբ հայրը ծաղկազարդում էր Էջմիածնի տաճարը, այնուհետև 1750 թվականին՝ Ղազարապատի հյուրատանը։ Իսկ թե դրանից հետո, մինչև 1780 թվականը, ինչ կերպ է ընթացել նրա գեղարվեստական գործունեությունը, առայժմ ոչինչ հայտնի չէ ոչ գրական նյութերով, ոչ բնագիր ստեղծագործություններով։ Առաջին գրավոր տեղեկությունը նրա գործունեության

մասին վերաբերում է 1784 թվականին, երբ նա արդեն վաթսուն տարեկան էր և ուներ մեծ նկարչի համբավ։ Այդ տեղեկությունը հաղորդված է Ղուկաս Ա Կարնեցի կաթողիկոսի նամակով՝ ուղղված Հովնաթանին. երբ վերջինս պաշտոնավարում էր վրաց թագավոր Իրակլի երկրորդի մոտ և որով առաջարկվում էր նրան Էջմիածին գալ, տաճարում սկսած պատկերազարդումներն ավարտելու։ Նամակում Հովնաթանին տված «լիաշնորհ», «հանճարեղ» որակավորումները ապացույց են այն համբավի, որն ուներ նկարիչը Էջմիածնում, և վրաց թագավորի պալատում։ Եթե հիշենք այն փաստը, որ Հովնաթանի հետ միասին Իրակլիի պալատն էր հրավիրվել և հանճարեղ Սայաթ-Նովան որպես երգիչ, ապա պարզ կլինի վրաց թագավորի բարեկամական վերաբերմունքը դեպի հայ ժողովուրդը։

Տրամաբանական կլինի ենթադրել, որ Հովնաթանը պալատում զբաղվել է նույնպիսի աշխատանքով, ինչպես իր պապը՝ Նաղաշը 18-րդ դարի սկզբին Վախթանգ վեցերորդի պալատում, այն է՝ պալատի ձևավորումով և ամենից ավելի՝ դիմանկարով։ Եթե առայժմ հնարավոր չի եղել հայտնաբերել Հովնաթանի վրձինին վերաբերող զարդանկարի կամ որմնանկարի որևէ նմուշ, որպիսիք կարող են լինել վրացական պալատներում կամ եկեղեցիներում, ապա դրանց փոխարինում է դիմանկարը, որպիսի նմուշներ պահպանվում են Վրաստանի Արվեստի թանգարանում։ Պետք է ասել, որ հիշյալ թանգարանում պահվող 18—19-րդ դարերի մի շարք աշխատանքներ, որոնք վերագրվում են անհայտ նկարիչների, մեր կարծիքով հայտնի են և պատկանում են Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչների վրձինին։ Մասնավորապես Հովնաթան Հովնաթանյանին է պատկանում Իրակլի երկրորդի կին «Դարեջանի դիմանկարը»։ Օրինական հարց է ծագում, ուրիշ ո՞վ կարող էր Իրակլիի կնոջ դիմանկարը նկարել և անհայտ մնալ, եթե այդ ժամանակ նրա պալատական նկարիչը Հովնաթանն էր։ Մանավանդ որ, դատելով դիմանկարի ոճից, դա տեղական նկարչի ձեռքի գործ է և հեռու է եվրոպական կամ ռուսական 18-րդ դարի արվեստի ազդեցությունից։ Կան և այլ հավաստիացնող տվյալներ. Դարեջանի դիմանկարի և Հովնաթանի մյուս գործերի՝ մասնավորապես, Ղուկաս կաթողիկոսի դիմանկարի և Էջմիածնի համար նկարած առաքյալների պատկերների միջև կա ոճական ընդհանրություն։ Հատկանիշներ, որ նկատվում են՝ դեմքերի մշակման եղանակի, ձեռքերի յուրահատուկ կառուցման, զգեստների ծալքերի յուրահատուկ պատկերման, ծաղկավոր կտորների նկարելակերպի, լույսի ու ստվերների բաշխման ձևի, և դիմանկարի կոմպոզիցիայի կառուցման մեջ։ Այդ ամենով հիշյալ դիմանկարը մոտ է Հովնաթանյանների դպրոցին։

Թագուհին պատկերված է կես մարմնով նստած, դիմահայաց դիրքով։ Հագած է 18-րդ դարի վրացական ազնվական դասի տոնական զգեստ՝ թանկարժեք, կանաչ գույնի, ծաղկավոր, կիսաբաց կրծքով թեթև վերնազգեստ, մեջքին ծաղկավոր գոտի, ուսերին հարուստ սամույր, գլխին թանկարժեք քարերով զարդարված թասակ, որից իջնում է նուրբ թափանցիկ շղարշ, գրկելով վիզը, թափվելով ուսերին։ Վզից կախված է վարդազարդերով և թանկագին քարերով դրվագված ոսկյա շղթան, որն իջնում է մինչև գոտկատեղը։ Թագուհին փայլում է վրացական պալատի տիկնոջն արժանավայել շուքով։ Չնայած մեծ ուշադրություն է նվիրված պճնասեր թագուհու արտաքինին՝ զգեստներին ու պաճուճանքներին, դրանցով մեկտեղ, նկարիչն առաջնությունը տվել է կերպարի կոնկրետ անհատականությանը և նրա ներքնաշխարհի դրսևորմանը։

Թագուհու դիրքը հանդիսավոր է և պատշաճ իր կոչմանը, նա նստած է մի փոքր ձգված դիրքով, արմունկները հենել է բազկաթոռին, որով մի կողմից հնարավոր է եղել ցույց տալ իշխողին հատուկ հպարտ.

ինքնագոհ վիճակ, միաժամանակ ցուցադրելով նուրբ, փափկասուն ձեռքերը, որոնք քմահաճորեն դրված են բազկաթոռի հենակներին։ Թագուհու դեմքը խաղաղ է, թվում է, ոչինչ չի խռովում, չի հուզում նրա հոգին։ Բայց այդ հանդարտության մեջ նկատվում է հպարտություն, ինքնագոհություն, արևելքի թագուհիներին հատուկ ցուցամոլություն։ Դա զգացվում է և՛ նրա զգաստ նստվածքից ու գլխի ձգվածությունից, և՛ թևերի փռվածքից, որոնք չեն խանգարում ցույց տալու զգեստների ու զարդերի շքեղությունը, և՛, վերջապես, դիտողին տիրաբար ուղղած հայացքից, որի մեջ դժվար չէ տեսնել նրա փոքրիկ «Ես»-ը։

Դիմանկարը կատարված է կերպարին հարազատ մնալու, նմանողությունը պահպանելու ձգտումով, անկեղծությամբ ու անմիջականությամբ, որպիսի հատկություն բնորոշ է Հովնաթանյանների ամբողջ տոհմի ստեղծագործությանը։

Ինչպես իր այլ գործերում, այնպես էլ սրանում, Հովնաթանը դիմանկարը մշակել է ընդհանրացումներով, պահպանելով կերպարի նկարագրի ամբողջականությունը։

Համաձայն լինելով Շ. Յա. Ամիրանաշվիլու հետ այն հարցում, որ Դարեջանի և Ճավճավաձե ամուսինների դիմանկարների միջև ընդհանուր նմանություն կա, կարելի է ենթադրել, որ դրանք էլ կարող է նկարած լինել Իրակլիի պալատական նկարիչ Հովնաթան Հովնաթանյանը, քանի որ նրա գեղարվեստական գործունեությունը չէր սահմանափակվում միայն պալատի անձանց դիմանկարները պատկերելով։ Մանավանդ հայտնի է, որ Հովնաթանը նկարել է նաև ազնվականների դիմանկարներ։ Չէ՞ որ նրանց համար մեծ պատիվ էր ունենալ պալատական նկարչի ձեռքով պատկերված իրենց դիմանկարները, որն արքայի կողմից բարձր գնահատման ու ճանաչման էր արժանացել։

Ինչպես ասվեց, 1780 թվականին Սիմեոն Ա Երևանցուն հաջորդող Ղուկաս Ա Կարնեցի կաթողիկոսը տեսնելով էջմիածնի տաճարի ոչ այնքան բարվոք վիճակը, որոշում է այն հիմնովին վերանորոգել տալ և ծաղկազարդել։ Այդ մասին կարևոր տեղեկություն հաղորդում է Ղուկաս կաթողիկոսի վարուց կենսագիրը.

«Արդ, մինչև որ նորոգեցին սուրբ աստվածյան տաճարի խախտված սյուները, կամարները և այլ հնացած մասեր, ներսից ծեփեցին և արծաթափայլ սպիտակեցրին, այնուհետև պատրաստություն տեսնելով ծաղկազարդելու և պատկերազարդելու, հեռավոր տեղերից, հոյակապ, մեծանուն քաղաքներից նվիրակների միջոցով բերվեցին գույնզգույն բազմերանգ, թանկարժեք ներկեր, մաքուր ոսկյա թերթիկներ։ Եվ ապա, ամենայն զգուշությամբ արժանի, հույժ անվանի, գեղեցկանկար և քաջավարժ, շնորհալի պատկերահան և ծաղկարար Շոռոթեցի վարպետ Հովնաթան Հովնաթանյանին, որը բնակվում էր Թիֆլիսում, խնդրելով վրաց մեծավոր արքա Հերակլին (1744—1798), բերին իր աշակերտներով հանդերձ սուրբ աթոռ, ընդունեցին հայրական սիրով, մեծ պատվով, լիաձեռն առատությամբ ռոճիկ նշանակելով»*։

Հովնաթանը հրավերն ընդունում է և Իրակլիից թույլատվություն ստանալով, 1783 թվականին իր աշակերտների հետ ժամանում է էջմիածին։ Ըստ գրական հաղորդումների, տաճարի վերանորոգումը կատարել է Գասպար ճարտարապետը։ Իսկ Թիֆլիսցի Հովնաթանն իր հետ բերել էր իր 18 տարեկան որդուն՝ Մկրտումին և Բաննահ Աբրահամ անունով մի վարպետի, որոնք օգնելու էին նրան զարդեր նկարելու գործում։

Ըստ կաթողիկոսական Դիվանի նկարագրության, Ղուկաս կաթողիկոսը, ձեռնարկելով հիմնովին վերանորոգել տաճարի

---

* Արարատ, ամսագիր էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1901 թ., էջ 183 և 327 (մեջբերումը կատարված է աշխարհաբարով)։

ները, քանդել է տալիս պատերի ամբողջ ծեփը՝ սկսած գմբեթամեջ կենտրոնից մինչև հատակը, խորաններով և բեմով հանդերձ, նույնիսկ հետք չթողնելով հին ծաղկանկարներից, որոնք նկարված էին Հովնաթանի նախորդների՝ Նաղաշի և Հակոբի ձեռքով, բայց որոնք հնացած էին և աղավաղված։ Միայն մի քանի հին որմնանկարներ են փրկվում, որոնք տեղահանվում են և պահվում թանգարանում։ Պետք է ենթադրել, որ դրանք են՝ «Հայկ Նահապետը» և «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովիդուխտը», որոնք վերագրվեցին Հակոբ Հովնաթանյանին։

Որմերը և առաստաղը նկարազարդելու համար փայտամածներ են կառուցվում «խորախոհեմ, հնարագետ և ճարտար հյուսներ Պետրոսի ու Գաբրիելի միջոցով»։

Նույն գրությամբ հայտնի է դառնում նաև, որ Հովնաթանը Էջմիածնում ոչ միայն տաճարն է որմնազարդել, այլև պատկերներ է նկարել։ Կասկածից դուրս է, որ նա նախ որմնազարդման աշխատանքն է ավարտել. քանի որ դա կապված էր եկեղեցու վերանորոգման աշխատանքների հետ, դրանից հետո միայն սկսել նկարել սրբապատկերները։

Այնուհետև նկարագրվում է, թե ինչպես շնորհալի Հովնաթանը աներկյուղությամբ նախագծում է տաճարի նկարազարդումը, համաձայնեցնում կաթողիկոսի հետ, նոր միայն անցնում կատարման։ Կաթողիկոսը անընդհատ հետաքրքրվում է աշխատանքի ընթացքով, հաճախ այցելում տաճար, իր նրբանկատ իմաստությամբ խորհուրդներ տալիս և նույնիսկ հորինում զարդերի տեսակները։

Ինչպես ցույց է տալիս ընթացքը, աշխատանքի ծավալն այնքան մեծ է լինում, որ Հովնաթանը չի կարողանում մեկ տարում ավարտել գործը։ Դիվանի գրությունը հաստատում է, որ տաճարի նկարազարդման վրա Հովնաթանը իր աշակերտների հետ աշխատում է հինգից վեց ամիս։ Այնուհետև, ցրտերի պատճառով ընդհատում է և վերադառնում Թիֆլիս, Իրակլիի պալատում կատարելու իր պարտականությունները որպես պալատական նկարիչ։ Դժբախտաբար, հայտնի չէ, թե նա այդ շրջանում ինչ բնույթի աշխատանքներ է կատարել վրաց թագավորի պալատում։

Այնուհետև տեղեկանում ենք, որ Ղուկաս կաթողիկոսը հետևյալ տարում՝ 1784 թվականին, նորից նամակ է հղում Թիֆլիս՝ Հովնաթանին, առաջարկելով աշակերտների հետ միասին Էջմիածին գալ, շարունակելու անավարտ աշխատանքը։ Ահա այդ նամակի բովանդակությունը աշխարհաբարով շարադրված.

«Հովնաթանին, շնորհալի պատկերահանին, Թիֆլիսի բնակչին։ Հայրական ճշմարիտ սիրով և հոգևոր ողջույնով, աստվածային առատաբեղ օրհնությամբ... գիտցիր, մեր սիրելի և հոգևոր որդի, սուրբ աթոռի հարազատ, հավատարիմ, բազմաշխատ և քրտնաջան զավակ, գեղեցկարհեստ, լիաշնորհ և հանճարեղ պարոն Հովնաթան։ Ահա անցան ձմռան խստությունն ու ցրտերը, մերձեցավ քաղցր գարունը, լրացավ պայմանդ և հասավ ժամանակը քո աշխատանքի։ Դրա համար էլ, մեր սիրելի որդյակ, պարտավոր ես պատճառ հանդիսացող ամեն մի խոչընդոտ մի կողմ դնել և բուն բարեկենդանից հետո, մեծ պասի առաջին շաբաթվա մեջ, երկուշաբթի կամ երեքշաբթի օրը, աշակերտներիդ հետ մեկտեղ մեկնել այդտեղից և գալ սուրբ Մայր Աթոռ, ավարտելու համար անավարտ աշխատանքդ ըստ մտածածիդ և պայմանիդ, որին ահա անհամբերությամբ սպասում ենք...։ Ուրեմն նորից ու նորից հարգանքով և հայրական սիրով հատկապես պատվիրում եմ քեզ որդյակ իմ, պարտավոր ես զգուշանալ տեսնողների համար ծաղրի առարկա լինելուց և շուտով գալ, ավարտելու սկսածդ։ Եվ այսպես, գիտակից և ողջ եղիր և Տիրոջ օրհնությունը բարեբողբոջ որդիներիդ և յուրայիններիդ։ Ամեն։

Հույժ սիրով ողջույն և աստվածային օրհնություն եմ տալիս մեր սիրելի և հոգևոր

որդուն՝ սուրբ Աթոռի բազմաշխատ զավակին-Բաննահ վարպետ Աբրահամին, որին նույնպես հարկադրում եմ, որ պարտավոր է քեզ հետ մեկտեղ գալ սուրբ Աթոռ գործի կարևորության համար, շինելու կիսատ մընացածը»*։

Նամակի բովանդակությունից հայտնի է դառնում, որ Հովնաթանյանը էջմիածնում աշխատել է երկրորդ տարին և որ տաճարի զարդանկարման աշխատանքը նա կատարել է աշակերտներով, Բաննահ Աբրահամ վարպետի մասնակցությամբ։ Այլ կերպ հնարավոր չէր այդ հսկայական աշխատանքը ավարտել միայնակ, այդքան կարճ ժամանակամիջոցում։ Պետք է ենթադրել, որ Բաննահ Աբրահամ վարպետը զբաղված է եղել ոչ միայն կառուցման, այլև ոսկեզօծման աշխատանքով, քանի որ դա պահանջում էր գիտակ մասնագետի։

Մոտավոր պատկերացում ունենալու համար Հովնաթանի կատարած զարդանկարների մասին, կարելի է ծանոթանալ պահպանված այն զարդերի հատվածներով, որոնք գտնվում են գմբեթի թմբուկի ներքևում, առաջին և երկրորդ դասերն իրար բաժանող կամարների վրա, առաջին դասի առաստաղին, ինչպես նաև Նաղաշի ձեռքով կատարված թմբուկի վերևի մասի և գմբեթի ներսի նկարազարդումներով, որոնք բնորինակ են հանդիսացել Հովնաթանի համար։

Ըստ Դիվանի նկարագրության, նկարազարդումը կատարվել է համանման կամարների, խորանների, առաստաղների և սյուների վրայի ծաղկանկարների միատեսակ կրկնությամբ, համաչափության պահպանման սկզբունքով։ Այսպես՝ յուրաքանչյուր կամարակապ առաստաղի միջածիրը համեմատ է եղել հանդիպակաց առաստաղի միջածիրին. աջակողմյան առաջին դասը նման է եղել ձախակողմյան դասին. միջինը՝ միջինին, վերջինը՝ վերջինին։ Պատարագամատույց խորանը զարդարված է եղել ոսկեզարդ ծաղիկներով, բոլորակաձև ոսկեկազմ և գեղածաճանչ միջածիրներով։ Տաներկու երկնանման կամարների մեջը, նրանց ճակատը և կողմերը, չորս երկնաբերձ սյուների հետ մեկտեղ, զարդարված են եղել ոսկեձույլ, գեղաճաճանչ ճառագայթներով և պայծառատեսիլ բազմազան ծաղիկներով։ Նույնպես զուգահավասար նման են եղել՝ կամարը կամարին, խորանը՝ խորանին, եզրը՝ երիզին, ծաղիկը՝ ծաղկին։ Նույնն է եղել և գմբեթի ներսը, միջածիրից սկսած մինչև վերնակառույց կամարագլուխը։ Հիանալի հորինվածքով, նրբատեսիլ զանազան ծաղիկներով և ոսկեճաճանչ բոլորակներով, շքեղ և զարմանալիորեն երանգ-երանգ արփիափայլ շուքով... Սյուների միջին խարիսխների ուղղությամբ, որոնց վրա հենված են կամարների սրունքները, մոտ 5—6 կանգուն բարձրությամբ, ոսկյա թիթեղով, մաքուր լաջվարդով, շրջաբոլոր գոտի է եղել. տարածվելով ամբողջ եկեղեցու լայնությամբ։ Իսկ դրանից վերև ու ներքև նկարված են եղել վայելչագեղ նռնի ծառեր և վարդափթիթ ծաղիկներ։ Նույնանման ծաղկազարդերով է ծածկված եղել և իջման սեղանը*։

Պահպանված մի քանի հատվածներից երևում է, որ զարդանկարի առարկան բույսըն է՝ ծաղիկներ, տերևներ, նռներ։

Բուսական այդ զարդերի տարրերն, իրենց ներքին կառուցվածքով առանձին վերցրած, նման են հայկական գործերում ներհյուսված, գերեզմանաքարերի վրա փորագրված, ճարտարապետության ու մանրանկարչության մեջ օգտագործված զարդարվեստի նմուշներին։ Սակայն իրենց կոմպոզիցիոն ընդհանուր կառուցվածքով և առանձին մանրամասներով, մանավանդ իրենց խտությամբ, հիշեցնում են պարսկական զարդարվեստի նմուշները։ Այդ ազդեցությունը մուտք է գործել Նաղաշ Հովնաթանի

* Հանդես ամսօրյա, Վիեննա, 1911 թ., էջ 397—398։

* Ա. Չոպանյան, Նաղաշ Հովնաթան, էջ 22—24։

միջոցով, որը շփվել էր պարսկական արվեստի հետ։

Պետք է խոստովանել, որ տաճարի ներքին ձևավորումը որքան էլ աչքի համար գեղեցիկ լիներ, այնքան էլ չէր համապատասխանում հայկական եկեղեցու նպատակներին իր չափից ավելի գունեղ, ոսկեզօծ, խայտաբղետ, համատարած ծածկույթով։ Եվ թեպետ անցյալում դրանք այնքան էլ խայտաբղետ չեն հնչել, քանի որ եկեղեցում կախված են եղել բազմաթիվ պատկերներ՝ թվով 120 հատ, որոնք մեծ տարածություն գրավելով նվազեցրել են զարդանկարների հնչեղությունը, այնուամենայնիվ, այդ խայտաբղետությունը Մկրտիչ Խրիմյանի մեջ այնպիսի զայրույթ է առաջացրել, որ նա հարկադրված է եղել պատերից քերել տալ այդ զարդերը։

Կաթողիկոս Գևորգ Զ Չորեքչյանը 1954 թվականին նույնպես փորձեց վերականգնել դրանք իրենց նախկին վիճակում, բայց պարզվեց, որ դա շատ էր խայտաբղետ դարձնում տաճարի ներսը։ Վազգեն Ա-ն 1956 թվականին քիվերից ներքև գտնվող տարածությունը ներկել տվեց, թողնելով միայն վերևի մասերի զարդերը, որտեղ կան պահպանված Հովնաթանի և Նաղաշի ժամանակներից պահպանված արձանագրություններ։

Պահպանված Դիվանի գրությունների համաձայն, ինչպես նաև էջմիածնի տաճարում գմբեթի թմբուկի վրա Ղուկաս կաթողիկոսի թողած արձանագրության վկայությամբ, տաճարի որմնազարդումներն ավարտվել են 1786 թվականին։ Ահա հիշյալ արձանագրությունը.

«Ի թվին հայոց ՌՄԼԵ (1786), շնորհիվ Աստծո տեր Ղուկաս կաթողիկոս վերստին նորոգել տվեց սուրբ տաճարիս երկու խախտյալ սյուները. ապա և սրա ամբողջ ներսը՝ որ անշքացած էր, նորից ծեփելով ծաղկեցրեց խորհրդավոր պատկերներով հանդերձ... Արդ՝ վայելողներիցդ խնդրում եմ հիշել ինձ Աստծուն ուղղած ձեր արժանահայց աղոթքներում, որով և դուք հիշվեք, ամեն»։

Ինչպես ասվել է, էջմիածնի ավագ խորանի առջևի մարմարյա պատին նկարված Տիրամոր և տասներկու առաքյալների պատկերները նկարել էր Հակոբ Հովնաթանյանը, կաթողիկոս Կարապետ Ուլնեցու պատվերով։ Այդ պատի աջ և ձախ կողմերին կան ևս երկու պատկերներ՝ սարկավագներ ս. Ստեփանոսի և ս. Փիլիպպոսի։ Դրանք առաքյալների պատկերների ընդհանուր շարքից անջատվում են իրենց թե կոմպոզիցիայով, թե կերպարների ասիականությամբ, թե զգեստներով, թե հարաբերաչափով, թե նրանց շրջափակող ծաղկանըկարներով։ Սիմեոն կաթողիկոսի հաղորդման մեջ սարկավագների մասին չի հիշատակվում. դա ենթադրել է տալիս, որ դրանք ավելի ուշ են նկարված որպես հավելում։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ առաքյալների ու սարկավագների պատկերները միևնույն նկարիչը չի նկարել։ Մնում է ենթադրել, որ սարկավագները նկարված են Հովնաթան Հովնաթանյանի և նրա որդու՝ Մկրտումի ձեռքով։ Այսպիսի ենթադրություն հավանական է թվում այն տվյալներով, որ սարկավագների կերպարները, գրեթե նույնությամբ, կրկնվում են Հովնաթան Հովնաթանյանի «Թագակիր Աստվածամայրը» պատկերի մեջ նկարված նույն սարկավագների կերպարների հետ ունեցած բացարձակ նմանողությամբ։ Այդ նույն կերպարների նմանողությամբ դեմքերի ենք հանդիպում նաև նրա «Ննջում Աստվածածնի», «Քրիստոսի փորձությունը», «Քրիստոսի խաչելությունը» նկարներում։

Եթե առաքյալների պատկերները ինչ-որ չափով կարելի է ընդունել որպես նահատակված քարոզիչների էության խորհրդանշող կերպարներ, կամ Տիրամոր կերպարի մեջ տեսնել կարելի է եկեղեցու իդեալը մարմնավորող աստվածարված անձի կերպարը, սարկավագների պատկերները այդպիսի նպատակասլաց գաղափար չեն հե-

տապնդում։ Նրանք պատկերված են իրենց ծեսային կոչման վիճակում, ինչպես պատարագի արարողության պահին։ Նույնությամբ կրկնված են՝ կեցվածքները, մարմնի դիրքը, ձեռքերի շարժումը։ Տարբերություն կա միայն դեմքերի մեջ։

Տաճարի որմնազարդումը ավարտելուց հետո, կաթողիկոսը Հովնաթանին պատվիրում է մի ամբողջ շարք պատկերներ հին ու նոր կտակարանից, ինչպես նաև հանձնարարում՝ նորոգել մի քանի հնացած պատկերներ, որոնք տարիներ առաջ նկարված էին Ս. Լեհացու, Նաղաշի, Հակոբի և այլ անհայտ նկարիչների ձեռքով։ Մասնավորապես իր հոր և պապի պատկերների նորոգումը, որոնց նմանողությամբ աշխատում էր և ինքը, որոշ չափով հղկել է դրանց ոճական առանձնահատկությունները։ Այս հանգամանքը դժվարացնում է տեսնել դրանց և Հովնաթանի գործերի միջև եղած ոճական տարբերությունները, հեշտությամբ զանազանելու համար Հովնաթանի ստեղծագործությունները։ Սակայն այս հարցում օգնում է վերևը հիշատակված Սիմեոն կաթողիկոսի հանձնարարությամբ կազմված ցուցակը, որի մեջ ընդգրկված են իրենից առաջ տաճարի համար նկարված պատկերները։ Իսկ այնպիսիք, որոնք չկան այդ ցուցակում, բնականաբար, նկարված են հետո, Ղուկաս կաթողիկոսի օրով, Հովնաթանի ձեռքով։

Իհարկե այս վկայակոչումը բավական չէ. վճռական նշանակություն ունի նաև Հովնաթանի պատկերներում ներկայացված տիպարների ուսումնասիրությունը։ Պարզվում է, որ հատկապես երկու անձնավորությունների՝ Քրիստոսի և Մարիամի տիպարները, որոնք հաճախ կրկնվում են նրա գործերում, ունեն որոշակի արտաքին նկարագիր և զանազանվում են թե Նաղաշի, թե Հակոբի նույնանման անձնավորություններից։

Այսպես, օրինակ, Հովնաթանի նախասիրած Քրիստոսի տիպարը ունի միջին հասակ, երկարավուն նուրբ դեմք, մեծ աչքեր, լայն կոպեր, ուղիղ քիթ, երկճյուղ մորուք, ճակատի կենտրոնից բացվող մազերի սանրվածք և մինչև ուսերը փռված երկար մազեր։

Մարիամի տիպարին բնորոշ է ձվաձև դեմք, սուր ծնոտ, հունական քիթ, նուրբ գծված վերին շրթունք, ներքևի շրթունքի տակ շեշտված փոսիկ։ Հովնաթանի նկարելակերպին հատուկ են և այլ հատկանիշներ. դեմքերին հուզական արտահայտություն տալու համար, նա հոնքերի միացման մասում ավելացնում է եռանկյունի ձևի մի կնճիռ, որպիսին միակերպ կրկնվում է նրա գրեթե բոլոր գործերում։ Այսպիսի երևույթ չենք հանդիպում ո՛չ Նաղաշի, ո՛չ էլ Հակոբի գործերում։ Այնուհետև, մարդկանց զգեստների ձևերի և ծալքերի օգնությամբ արտահայտչականությունն ուժեղացնելու նկատառումով, նա հաճախ ստեղծում է այնպիսի էֆեկտներ, որոնք փողփողացող զգեստի տպավորություն են թողնում, թեպետ երբեմն անբնական են թվում։

Թվարկած հատկանիշները նկատի ունենալով, հնարավոր է եղել առանձնացնել մի խումբ պատկերներ, որոնք, անտարակույս, պատկանում են Հովնաթանի վրձինին։ Այդ պատկերները, ըստ թեմաների, կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ. աստվածաշնչից ընտրված թեմատիկ պատկերներ, սրբերի և հոգևորականների պատկերներ։

Բնագրերով առայժմ հայտնի այդպիսի գործերից են՝ «Ննջումն Աստվածածնի», «Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին» կամ «Քրիստոսի փորձությունը», «Քրիստոսի խաչելությունը», «Թագակիր Աստվածամայրը», «Մոգերի երկրպագում», «Աստվածամայրը Գրիգոր Լուսավորչի և Ստեփանոսի հետ», «Քրիստոսը Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի հետ», «Նոյի զոհաբերություն» թեմատիկ պատկերները։ Ելակետ ընդունելով այս պատկերների ոճական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև կանանց և տղամարդկանց որոշակի տիպարներին նախասիրություն տալու Հովնաթա-

նի հակումը, կարելի է նրան վերագրել ևս մի քանի թեմատիկ պատկերներ՝ «Գրիգոր Լուսավորչի ճգնությունը Սեպուհ լեռան վրա», «Լուսավորչի մահը», ինչպես նաև առանձին սրբերի ու հոգևորականների պատկերներ։

Հովնաթանի արվեստում ակնահայտ է հոր՝ Հակոբի ազդեցությունը, բայց կոմպոզիցիայի կիրառման, մարդկային մարմնի կազմությանը գիտակ լինելու և վարպետության մակարդակով Հովնաթանը ավելի մոտ է իր պապին՝ Նաղաշին։

Թվարկված պատկերներից «Ննջումն Աստվածածնի»-ն, ըստ երևույթին, Հովնաթանի ավելի վաղ ստեղծագործություններից է, քանի որ դա՝ նկարելակերպի մի քանի հատկանիշներով և առանձին կերպարների նմանողությամբ, դեռ բավականաչափ ենթակա է Հակոբի ու Նաղաշի արվեստի ազդեցությանը։ Սակայն այդպիսի ազդեցության առկայությունը չի խանգարել Հովնաթանին ցուցաբերելու նաև իր ինքնուրույնությունը, ստեղծելով Քրիստոսի ու Աստվածածնի որոշակի կերպարներ, որպիսիք, ինչպես արդեն ասվեց, մնալու են նրա համար մեկընդմիշտ նախընտրելի, կրկնվելով նրա հետագա գործերում։

Պատկերի թեման հանդիսանալով ավետարանի առավել դրամատիկական-հուզական դեպքերից մեկը, եկեղեցու համար եղել է գերադասելի դեռ վաղ միջնադարից, ծառայելով որպես միջոց՝ ներգործելու հավատացյալների զգացմունքների վրա, նրանց մեջ հավատ ու կարեկցանք առաջացնելու Աստվածածնի հանդեպ։ Ահա թե ինչու, պատկերի մեջ այդպես նկատելի շեշտված է ննջեցյալ Մարիամը, որի մահը Հովնաթանը ներկայացրել է որպես կյանքի մի բնական երևույթ։

«Ննջում Աստվածածնի» պատկերը ներկայացնում է արտահայտիչ կոմպոզիցիայով մի ստեղծագործություն, որի մեջ զուգորդված են արևելցու անկեղծությունը և եվրոպական վերածնության արվեստի արտաքին փայլը։ Ի դեպ, պատկերի կենտրոնական մասը՝ ննջած Մարիամի դիրքը շատ նման է 1232 թ. Թարգմանչաց ավետարանի «Ննջում» պատկերին։ Որոշ նմանություն կա և առաքյալների կեցվածքների միջև։

Եթե պատկերը դիտենք բծախնդրորեն, կտեսնենք կեցվածքների միանմանություն, դեմքերի կրկնվող երեք քառորդ դիրք, աչքերի միատեսակ շեղակի նայվածք, դիմագծերի միօրինակ արտահայտություն, հեռանկարի խախտումներ, ու նույնիսկ այնպիսի երևույթ, որ Մարիամը թվում է անբնական պառկած։ Բայց, դրանցով մեկտեղ, նկարչին հաջողվել է հուղարկավորների պատշաճ խմբավորումով պահպանել պատկերի տպավորիչ ներգործությունը և ստեղծել այդ տրտմաշուք ծիսակատարությանը համապատասխանող սգի հանդիսավորություն։

Եթե տաճարի զարդանկարման համար անհրաժեշտ է եղել կաթողիկոսին ներկայացնել նախագծեր և նրա համաձայնությունը ստանալուց հետո միայն ձեռնամուխ լինել աշխատանքին, որի մասին հաստատում է Էջմիածնի Դիվանի հաղորդումը, բնականաբար, կաթողիկոսը շատ ավելի մեծ հետաքրքրություն էր ցուցաբերելու դեպի պատկերները, նախապես տեսնելով դրանց նախօրինակները, անհրաժեշտ խորհուրդներ տալու համար նկարչին։ Եվ արդյո՞ք չպետք է կարծել, որ Մարիամին ամբողջ մարմնով ցուցադրելու միտումը չի թելադրված կաթողիկոսի կողմից։ Այլ կերպ չի կարելի բացատրել պատկերի այդպիսի յուրօրինակ կոմպոզիցիա, որի մեջ զոհաբերված են հեռանկարչական տարրական կանոնները, որոնց չէր կարող անծանոթ լինել Հովնաթանը, ինչպես երաշխավորում են նրա այլ պատկերները։

Բնական է, որ Աստվածածնի մահը եկեղեցու կողմից չէր կարող դիտվել որպես սովորական սրբի մահ. սրբերի բարձրագույն դասին պատկանող անձի մահը եկեղեցին դիտում էր որպես բացառիկ երևույթ, նույ-

նիսկ նշանավորելով այն որպես եկեղեցական տոն։ Հայտնի է, որ Նիկիո եկեղեցական ժողովը, դեռ 787 թվականին, հաստատել է, որ «Քրիստոսի, սուրբ խաչի, սուրբ Կույսի Աստվածամոր, հրեշտակների և սրբերի պատկերները պետք է դնել եկեղեցիներում, որպեսզի դիտողները հաճախ տեսնեն նրանց պատկերված, որով ստիպված կլինեն, կդրդվեն նրանց սիրել»*։

Ահա թե ինչու Մարիամը այդպես հանդիսավորությամբ և ամբողջ մարմնով է ցուցադրված, որին նկարիչը պատկերել է թեպետ վախճանված, բայց կենդանի մարդու նման ձեռքներն իրար հպած, ինչպես աղոթքի պահին։ Թերևս այս դեպքում արևելցու աստվածավախությունն է շարժառիթ հանդիսացել այդպես ներկայացնելու Աստվածածնին։

Նրան մի կողմից շրջապատել են Քրիստոսը, որը տրտմորեն խաչակնքում է մորը, գրկած նրա խանձարուրված փոքրիկ մարմինը, հրեշտակներ, կանայք, առաքյալներ, մարգարեներ, որոնք թեպետ չեն արտասվում, չեն ողբում, բայց նրանց վիճակը և ակնապիշ հայացքները արտահայտում են տրտմություն, վիշտ։

Խորհրդավորություն արտահայտող սգո հանդիսավորությունը ավելի շեշտում է պատկերի առջևի մասում կանգնած վեց աշակերտների ներկայությունը, որոնք հավատով ներշնչված, հայացքները երկինք են ուղղել, սպասելով ինչ-որ արտասովոր երևույթի կատարման։ Նրանցից մեկը խաչն է բռնել, Պետրոսը՝ մոմը, բուրվառը։

Հովնաթանն այս նկարում ձգտել է ըստեղծել հուզմունքի ու խոր տրտմության տրամադրություն հուզարկավորների ոչ միայն կեցվածքներով, այլև դեմքերի արտահայտությամբ, աչքերը պատկերելով շարժման վիճակում և հոնքերի միջև ավելացնելով կնճիռ, որը այսուհետև պահպանվելու է նրա դիմանկարներում որպես արտահայտիչ միջոց։

Այս նկարում հանդիպում ենք և մի այլ մանրամասնի, որը կարևոր է որպես հատկանիշ Հովնաթանի գործերը զանազանելու իր հոր և պապի ստեղծագործություններից։ Դա հողաթափեր կամ չուստեր հիշեցնող կոշիկներ են, որոնցով Հովնաթանը պատկերել է իր սրբերին։ Նաղաշի ու Հակոբի գործերում մարդիկ գերազանցապես ոտաբոբիկ են, կոշիկի այդ ձևը առայժմ հայտնի է միայն Հովնաթանի պատկերներում։ Արարողության խորհրդավորություն են հաղորդում երկնքից ճառագայթող լույսի լայն շերտը, որը խորհրդանշում է սուրբ հոգին, և ամպերի քուլաներում հայտնված հրեշտակների գլուխները։

Չնայած այսպիսի երևույթների առկայությանը, պատկերի բովանդակությունը հեռու է միստիկական տրամադրությունից։ Դեպքերը կյանքի իրողությամբ ըմբռնելու և պատկերելու այն համոզումը, որն ավանդաբար եկել էր Նաղաշի ու Հակոբի ստեղծագործություններից, պահպանվում էր և Հովնաթանի արվեստում որպես կայուն համոզում։

Ինչպես ասվեց, պատկերի մեջ կան տարրեր, փոխ առնված Նաղաշի ու Հակոբի արվեստից. Նաղաշից են՝ երկնքից ընկած լույսի ճառագայթման նման ձևի կիրառումը, սյուները, խոյակները, կամարները և առանձին մարդկային կերպարներ։ Հակոբից են՝ զգեստների փողփողուն ձևերը, ծալքերը, աչքերի նկարման ձևը։ Նաղաշի արվեստին հատուկ է նաև պատկերի կառուցման համաչափության սկզբունքը, տեղ գտած և այս պատկերում։ Կոլորիտի հարցում Հովնաթանը դեռևս նմանվում է Հակոբին, գերադասություն տալով հնչեղ գույներին՝ կարմրի, կապույտի, կանաչի ու նարնջագույնի գերիշխումով։

Եթե «Ննջում Աստվածածնի» պատկերի թեման ավետարանի մեջ չունի սյուժետային կոնկրետ նկարագրություն, և Հովնա-

* Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատյանց, Նկարագիր Երնջակա, Թիֆլիս, 1904 թ.։

թանին մնում էր ինքնուրույն մտահղացումով այն դարձնել սյուժետային պատկեր, «Քրիստոսի փորձությունը» ավետարանում այդ հիմքն ունի և նկարիչը լիովին հարազատ է մնացել նրան։

«Ննջումի» հետ ունեցած նմանությունը թե կերպարներով՝ Քրիստոսի, Պետրոսի, Հովհաննեսի և երկու սրբերի, թե դեմքերի մշակման նկարչի նախասիրած յուրովի ներկարելակերպով, թե ընդհանուր կոլորիտով, հիմք են տալիս վստահորեն եզրակացնելու, որ «Քրիստոսի փորձությունը» նույնպես պատկանում է Հովնաթանի վրձինին.

Քանի որ Հովնաթանը էջմիածնի պատկերները նկարել է ընդամենը մի քանի տարվա ընթացքում՝ 1784—1786--88 թվականներին, ուստի հնարավոր չէ ժամանակագրորեն որոշել, թե ո՞ր պատկերներն են ավելի վաղ կատարված, որո՞նք ավելի ուշ, բացի «Ննջում»-ից, որը որոշակի կերպով վկայում է նկարչի նոր ձևավորվող ստեղծագործական կարողությունների մասին։ Մինչդեռ «Քրիստոսի փորձությունը» պատկերը արդեն ակնհայտ կերպով դրսևորում է վարպետության հասած նկարչի ստեղծագործական անհատականությունը։ Սրա մեջ պատկերի կառուցվածքն ավելի պարզ է, տրամաբանված ու հնարամիտ, մարդկանց շարժումներն ավելի բազմազան են ու արտահայտիչ, սյուժետային գործողությունն ավելի լարված է ու աշխույժ, իրականի ըզգացողությունն ավելի բնական է ու կենդանի, գծանկարը անհամեմատ ճկուն է, գեղանկարչական միջոցները՝ հարուստ ու արտահայտչական։

Սյուժեն ներկայացնում է ավետարանի այն դեպքը, երբ Քրիստոսն իր երեք աշակերտների՝ Պետրոսի, Հովհաննեսի ու Հակոբոսի հետ լեռ է բարձրանում աղոթելու և նրանց աչքի առաջ այլակերպվում է. երեսը փայլում է արեգակի պես, զգեստները ճերմակում են լույսի նման։ Ապա նրա կողքին հայտնվում են Մովսես ու Եղիա մարգարեները, զրուցելով նրա հետ Երուսաղեմում կատարվելիք դեպքերի մասին։ Մինչ նրանք խոսում են, աշակերտները քնով են տարվում։ Նույն պահին մի լուսավոր ամպ գալիս և նրանց ծածկում է աշակերտների տեսողությունից։ Վերջինները քնից սթափվելով վախենում են ու այլայլվում։ Այդ ժամանակ ամպի ետևից լսվում է մի ձայն, որն ասում է. «Այդ է իմ սիրելի որդին, որին հավանել եմ. նրան մտիկ արեք»։

Ինչպես պատկերից երևում է, Հովնաթանը սյուժեի նկարագրությունից գրեթե չի շեղվել, եթե նկատի չունենանք Քրիստոսի և մարգարեների կերպարների նույնքան իրական վերարտադրումը, որքան և աշակերտների։ Որոշ չափով Քրիստոսի կերպարն է ազնվացված, նրբացված, մնալով իհարկե մարդկային նկարագրի շրջանակներում։

Պատկերը երկու մասի բաժանելու երկհարկ կոմպոզիցիոն մեթոդը՝ բաժանելով երկինքը երկրից, գալիս է Նաղաշի արվեստից, որի «Քրիստոսի հայտնությունը աշակերտներին» նկարը անպայման առիթ է տվել մտահղանալու հիշյալ պատկերը։ Սակայն երկու պատկերների միջև եղած ընդհանրությունը սահմանափակվում է միայն կոմպոզիցիայի հեռավոր նմանողությամբ կամ հիշեցումով։ Մինչդեռ ներքին կառուցվածքով, գործողության զարգացումով, բովանդակությանը դրամատիկական հուզականություն հաղորդելու և կերպարներին համոզիչ արտահայտչականություն տալու առումով նկարիչը ցուցաբերել է ինքնուրույնություն։ Այստեղ ամեն ինչ համապատասխանում է սյուժեի նկարագրությանը։ Ե՛վ լեռը՝ որը թե միջավայր է ստեղծում, թե կոնկրետացնում է գործողության վայրը, և՛ սպիտակ ամպերը, որոնք գեղեցիկ ծածկույթ են ստեղծել երկնքում, անջատելով այն երկրից, և՛ երկնային միջավայրը, որտեղ առանձնացվում են Քրիստոսն ու մարգարեները, և՛ երկիրը, որտեղ աշակերտները քնից սթափված այլայլմունքի մեջ են։ Հովնաթանը տրամաբանական հետևողականու-

թյամբ է զարգացրել դեպքերը, կարևոր ուշադրություն նվիրելով սյուժեի մանրամասներին։

Անշուշտ, պատկերի առանցքը Քրիստոսն է, որի շուրջ ծավալվում են գործողությունները։ Ավետարանական շարադրանքը արդեն տալիս է Քրիստոսի նկարագիրը, որը թե համաշխարհային արվեստում, թե Հովնաթանյանների ստեղծագործությունների մեջ ունի իր տիպարային հատկանիշները։ Նկարիչը որոշակի տարբերություն է դրել երկնային և երկրային դասերի կերպարների միջև, երկու դեպքում էլ պահպանելով մարդկային իրական հատկանիշները։ Քրիստոսի կերպարը ազնվացված է, դիմագծերը՝ երավկոտ, խոշոր աչքեր, բարձր, գծված աղեղնաձև հոնքեր, ուղիղ, քիթ, գծված նուրբ բերան, ողորկ այտեր, մինչև ուսերը փռված երկար, գանգուր մազեր։ Կերպարի այս նույն հատկանիշները բնորոշ են և «Ննջում» պատկերի Քրիստոսի կերպարին, որոնք կարծես երկվորյակներ լինեն։ Ճերմակ զգեստը բազմաթիվ ծալքերով գրկել է նրա մարմինը, նկատելի դարձնելով նրան շրջապատում ճաճանչափայլ դեղին ֆոնի վրա։

Քրիստոսի դեմքի արտահայտությունը խաղաղ է, բարեհամբյուր, տրամադրությունը տրտում, կեցվածքը հանդիսավոր, դիրքը իշխող։ Մարգարեները խոնարհաբար կանգնած են նրա կողքին, պատշաճ հարգանք մատուցելով նրան որպես աստվածորդու։ Նրանք օժտված են ծերունական իմաստությամբ։ Մանավանդ Մովսես Մարգարեն, բռնած տասն պատվիրանների տախտակը, իր ալեհեր, պատկառանք ներշնչող արտաքինով, խոհուն արտահայտությամբ, ծանրակշիռ կեցվածքով, փիլիսոփա մտածողի տպավորություն է թողնում։ Ուսերի պատմուճանը իջնում է ներքև, գեղեցիկ ծալքերով ծածկելով ծունկը, որն այնպես գեղեցիկ է մատուցված առավել արտահայտիչ դարձնելով նրա կեցվածքը։ Մեծ տպավորություն են թողնում Քրիստոսի ոտքերի տակ փռված, ռիթմով իրար հաջորդող սպիտակ ամպերի քուլաները, նկարված վահանաձև, Հովնաթանյանների դպրոցի ավանդական ոճավորումով։ Այնպես է թվում, թե ամպերը լողում են երկնքում, իսկ Քրիստոսը թեթև ճախրանքով երկիր է իջնում։

Այլ գործողություն է տեղի ունենում պատկերի ներքևի մասում աշակերտների հետ, պայմանավորված Քրիստոսի այլակերպությամբ։ Քրիստոսի ու մարգարեների խոհական, պատկառելի կերպարանքներին, վայելուչ կեցվածքներին, ազնվացված կիրթ շարժումներին հակադիր են հասարակ դիմագծերով, կոպիտ շարժուձևերով, անփութորեն գետնին պառկած աշակերտները, որոնք քնից նոր սթափված, չհասկանալով կատարվող երևույթի գաղտնիքը, զարմացել, վախեցել, այլայլվել են, սպասելով ինչ-որ անակնկալ երևույթի։ Հովնաթանը շատ լավ է ըմբռնել աշակերտների կացությունը նման իրադրության պայմաններում։ Եվ եթե նրանց դեմքերին պակասում է համապատասխան հոգեվիճակ արտահայտող դիմախաղ, ապա նրանց կենդանի, աշխույժ, բազմազան շարժումները, համոզիչ կերպով վկայում են կատարվող դրամայի մասին։ Հովհաննեսը պառկած տեղից հազիվ ուղղվել է և ակնապիշ երկինք է նայում, Պետրոսը ահաբեկված, պառկած վիճակից շուռ է եկել, իսկ Հակոբը թեք ընկած, ընդհատել է ընթերցումը սպասելով կատարվող դեպքին։

Պահպանելով պատկերի կառուցման համաչափության սկզբունքը, որը կանոն էր Հովնաթանյանների արվեստում, նկարիչը այնպես բանիմացորեն է տեղաբաշխել աշակերտներին, որ նրանց ներկայությունը ոչ միայն իմաստ, այլև կոմպոզիցիոն ավարտում է տալիս պատկերին։ Իսկ կոմպոզիցիայի մասին ունեցած նրա գիտելիքները, ինչպես երևում է, բավականաչափ խորն են։ Զուգորդելով պատկերի բովանդակության հետ մարդկանց ճկուն շարժումները, զգեստների ձևերը, ծալքերը, միջավայր ըս-

տեղծող տարրկաները, նա ցուցաբերել է մեծ ճաշակ և հնարամտություն։

Հովնաթանը հմտորեն է համադրում հակադիր գույները՝ պատկերի կարևոր մասերին ակտիվ հնչեղություն տալու համար. այսպես՝ Քրիստոսի և մարգարեների խմբում Քրիստոսը սպիտակ զգեստով է, մարգարեները՝ կարմիր, կանաչ, կապույտ. այնպես է և աշակերտների խմբում, կարմիր, կանաչ, կապույտ զգեստների համադրումը՝ պղտոր մուգ կանաչ բլրի ֆոնի հետ։ Չնայած գույները բոլոր դեպքերում վառ են, բայց գեղանկարչորեն ներդաշնակված են։ Շատ հաճելի տպավորություն են թողնում դեմքերը՝ լուսավոր օխրայի և վարդագույնի տատանումներով։

Նկատի ունենալով Հովնաթանի արվեստին բնորոշ վերը թվարկած հատկանիշները, կարելի է վստահորեն հաստատել, որ Երևանի պատկերասրահի «Թագակիր Աստվածածինը սրբերի հետ» պատկերը նույնպես պատկանում է նրա վրձնին։ Մասնավորապես կարելի է ելակետ ընդունել այս և նրկարչի նախորդ պատկերներում մարմնավորված անձնավորությունների նմանությունները։ Այդպիսիք են՝ Աստվածամայրը, որը շատ նման է «Ննջում»-ի նույն տիպարին, Քրիստոսի պատկերը՝ պահված Աստվածածնի կողքին կանգնած սրբի ձեռքում, որը կրկնվում է «Ննջում» և «Քրիստոսի փորձությունը» նկարներում, Աստվածածնի մոտ կանգնած սրբերը՝ նման «Ննջում» պատկերի սրբերի տիպարներին։

Այս բոլորով մեկտեղ, կարևոր է նկատի ունենալ և Հովնաթանի նկարելաձևը գեղանկարչական յուղովի միջոցների կիրառումով, ինչպես՝ կանոն դարձած ճակատի եռանկյունաձև կնճիռը, որը տեսնում ենք Քրիստոսի և աստծու դեմքերին, հագուստների ձևերի ու ծալքերի մշակման կերպը, ամպերի նկարման եղանակը և այլ հատկանիշներ։

Առաջին տպավորությամբ կարելի է կարծել, թե պատկերը նկարված է արևմտաեվրոպական Վերածնության արվեստի նմուշների նմանողությամբ։ Սակայն ուշադիր համեմատությունը անմիջապես կցրի այդ տպավորությունը, հիշողության մեջ թողնելով առանձին տարրեր, որոնք կարելի է դիտել որպես ազդեցություն, Հովնաթանյանների արվեստով տեղայնացված, մերված հայ ազգային արվեստի հետ։ Այն նույնիսկ ունի կերպարի ազգային յուրահատուկ գծեր, ազգային նկարագիր։ Վերջապես ազդեցության խնդիրը նկատի ունենալով, չպետք է մոռանալ, որ եվրոպական տարբեր երկրների՝ Իտալիայի, Գերմանիայի, Նիդերլանդիայի, Ֆրանսիայի, Իսպանիայի և մյուսների արվեստը դիտելիս նույնպես տեսնում ենք մեկից մյուսին անցած ակնառու փոխազդեցություններ, որպիսի երևույթը, սակայն դեր չի խաղում բնորոշելու այս կամ այն երկրի արվեստի առանձնահատկությունն ու որակը։

Անշուշտ պետք է նաև նկատի ունենալ, որ հայկական արվեստում կամերային բնույթի պատկերների ավելի ուշ հանդես գալը չէր կարող լիովին ինքնուրույն զարգանալ և համաշխարհային արվեստից կտրված մնալ, մանավանդ որ քրիստոնյա ժողովուրդների իրար հետ ունեցած շփումը ունի դարերի պատմություն, իսկ կրոնական թեմաներով ստեղծված պատկերներից շատերը ստանալով որոշակի կաղապարում, դարձել էին ավանդական իրենց տիպարների, տարազների, կոմպոզիցիայի և սրբերի մասին ունեցած դոգմատիկ հասկացողություններով։

Հովնաթանի թե այլ, թե, մասնավորապես, «Աստվածամոր» այս պատկերում ակնառու է Վերածնության արվեստի գեղարվեստական սկզբունքների կիրառումը՝ թեմայի բովանդակությունը մատչելի գեղարվեստական ձևերով շարադրելու, մարդկանց պարզ խմբավորման, համաչափության կանոնների պահպանման, մասնավորը գլխավորին ենթարկելու, պլաստիկական էֆեկտներից խուսափելու, մոնումենտային ընդ-

հանրացումներ կատարելու ձգտումով։ Սակայն, սրանցով մեկտեղ, Հովնաթանի «Աստվածամայրը» տարբերվում է Եվրոպական Վերածնության նուրբ ու միստիկորեն մտերիմ նույն թեմայով որոշ պատկերներից։ Հայ նկարչի ստեղծած կերպարն ունի նահապետական գեղջկական պարզություն, զերծ է սեթևեթ նազանքից և եթերային, երկնային գեղեցկությունից։ Նրա դեմքի խաղաղ արտահայտությունը, լռիկ ու անխռով հոգեվիճակը, հեզությունը, դառնություն չճաշակած բարի սիրտը՝ երաշխավորում են նրա մարդկային բարեմասնությունների մասին։ Հովնաթանը ստեղծել է ազնիվ, առաքինի, ողջախոհ, բարեհամբույր, համեստ հատկություններով օժտված, իր ներքին ու արտաքին նկարագրով կանացի ազգային կերպար։

Եվրոպական արվեստում, շատ հաճախ, ընդունված է եղել Աստվածամորը պատկերել մտախոհ, թախծոտ տրամադրությամբ. բացատրելով դա նրանով, որ կանխագուշակելով որդու ապագա տառապանքները, նա ապրում է այդ վշտով։ Հովնաթանի Աստվածամորը կարծես թե ծանոթ չէ այդ զգացումը։ Նա չի մտորում, չի թախծում։ Նկարիչը նպատակ չի ունեցել իր պատկերին տալ սյուժետային բնույթ, չի փորձել Տիրամորը ներկայացնել որպես անհատ մայր, որն ապրում է միայն իր որդու ճակատագրով։ Նա ձգտել է ստեղծել Աստվածամոր ընդհանրական կերպար, որդու ապագա տառապանքները խորհրդանշելով պատկերում ներկայացված երկու սրբերի ձեռքում գտնվող նշանակներով, մեկի ձեռքին տալով դառնության գավաթը, մյուսին՝ Քրիստոսի գլուխը։ Ի դեպ, այդ գլուխը նըկարված է Ս. Լեհացու «Ողբ» նկարից։

Անշուշտ, բացառիկ նշանակություն տալով Աստվածամոր էությանը, Հովնաթանը պատկերի մեջ ոչ միայն նրան կենտրոնական տեղ է հատկացրել, այլև դիտակցորեն ղոհաբերելով հեռանկարչական տարրական կանոնները, նրան կերպավորել է շատ ավելի մեծ հարաբերաչափով, քան կողքին կանգնած սրբերին։ Առավել փառահեղություն և իշխող դիրք տալու համար եկեղեցու ամենասիրեցյալ սրբուհուն, նա նրան պատկերել է բաց երկնքի ֆոնի վրա ոսկեզօծ թագով, մուգ կապույտ ծածկոցով ու վարդագույն զգեստով՝ որոնք գեղեցիկ ծալքերով իջնում են մինչև ոտքերի թաթերը, բազմած ոսկեզօծ գահին՝ որն ավելի շուտ հարթային քան ծավալային տարածքի տըպավորություն է թողնում։ Պատկառելի հանդիսավորություն է տալիս երկնքում հայտնված աստվածը բազկատարած վիճակում, շրջապատված սպիտակ ամպերի քուլաներով, որոնցից ներքև աղավնակերպ սուրբ հոգին է ճախրում, իր գոյությունը ճառագայթելով երկրի վրա։

Կոլորիտի հարցում Հովնաթանը ավանդապահ է, սահմանափակվելով կապույտի, կարմրի, նարնջագույնի, օխրայի շրջանակներով, որպիսի մեթոդով աշխատել են նրա նախորդները։

Ի տարբերություն իր նախորդների՝ Ս. Լեհացի, Նաղաշ, Հակոբ, որոնք սրբերին և, մասնավորապես, Աստվածամորը պատկերում էին ոտաբոբիկ, Հովնաթանը պատկերում է կոշիկներով, որոնք պատկանելով հայկական տարազին, նույնությամբ կըրկնվում են ինչպես նշված, այնպես էլ մի քանի այլ գործերում։ Այս մանրամասնի նշումը, ինչպես ասվեց, կարևոր է զանազանելու Հովնաթանի գործերը։

Իր տեսակում առայժմ միակը հանդիսացող Աստվածածնի այս հիանալի պատկերը պատահականորեն է փրկվել ոչնչացումից, երբ ի թիվս այլ պատկերների, հանվել էր եկեղեցուց և տարվել պահեստ։ Մի քանի տասնամյակ մնալով անհայտ, այժմ միայն ցուցադրվում է Երևանի պատկերասրահում։

Հովնաթանի նախորդ գործերի հետ ունեցած ոճական մի քանի նմանություններ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ նրա վրձնին է պատկանում նաև «Մոգերի երկրպագությունը»։ Այդ նմանությունները վերաբերում

են մարդկային կերպարներին, հագուստների ձևերի ու ծալքերի մշակման եղանակին և մի քանի առարկաների առկայության, որոնց արդեն հանդիպել ենք նկարչի ստեղծագործություններում։

«Մոգերի երկրպագությունը» ավետարանի ամենալայն ճանաչում գտած թեմաներից մեկն է, ամենաբազմազան ձևերով շարադրված եվրոպական գեղանկարչության մեջ, բայց մի ընդհանուր սկզբունքի, կանոնի պահպանումով։ Ոմանք նախընտրել են շենքի ներսը, ոմանք բացօթյա պայմաններ. ոմանք նախապատվությունը տվել են երևույթին, շեշտելով թեմայի գաղափարական նպատակասլացությունը, ոմանց գրավել է թեմայի տարաշխարհիկ մեկնաբանման հնարավորությունը։ Նկարիչները մեծ մասամբ տիպարներ են ընտրել իրենց ժամանակի մարդկանցից, իրենց ժամանակի միջավայրում։

Հովնաթանի տիպարները նույնպես արևելյան են, իսկ հովիվների ու հրեշտակների տիպարները՝ նույնիսկ հայկական։ Միջավայրը՝ սրբատաշ պատի մի հատված սյունազարդ գավիթով, նկարված է Եվրոպայի նկարիչների օրինակով, որպիսին կարելի է հանդիպել հայկական ճարտարապետության մեջ։ Հորիզոնում երևում է բնանկարի մի հատված ծառերով։

Հանդիսավոր արարողությունը տեղի է ունենում բացօթյա պայմաններում։ Բովանդակությունը առավել պարզությամբ շարադրելու նկատառումով, Հովնաթանը այս դեպքում ևս կիրառել է դասական արվեստի պատկերի կառուցման համաչափության կանոնը, կենտրոնում տեղավորելով Մարիամին մանկան հետ, որին երկրպագելու և ընծաներ մատուցելու են եկել մոգերը և հովիվները։ Մոգերի հետ են նրանց նիզակակիր թիկնապահները։ Արարողությանը ներկա է Հովսեփը, գլխիկոր, լուռ կանգնած Մարիամի գլխավերևը։ Երկնքում, կիսաշրջանաձև ամպերի վրա, սովորականի պես պատկերված են երեք մանուկ հրեշտակներ, երկրպագելով Քրիստոսին։ Նրանցից ներքև՝ երկնքում շողշողում է այն աստղը, որն ուղեկցել էր հովիվներին ու մոգերին դեպի Բեթղեհեմ։

Ուշադրության են արժանի մոգերի տարօրինակ զգեստները, որոնք դժվար է որոշել թե ինչպիսի ծագում ունեն, թեպետ, թագերը հիշեցնում են հայկական հին դրամների վրա պահպանված մի քանի հայ թագավորների՝ Արտաշեսի, Պարույրի, Տիգրան Մեծի, Վռամշապուհի թագերի ձևերը։ Ընծաները նույնպես հիշեցնում են հայկական եկեղեցական սպասները, որոնք կարող են նկարված լինել Էջմիածնի տաճարի իրերից։

Յուրահատուկ է Հովնաթանի նկարելակերպը։ Երբեմն մի բևեռված հայացք, մարմնի կամ ձեռքի թեթևակի շարժում բավական է ընդգծելու համար կերպարվողի գործողության նշանակությունը և նրա մղումը։ «Երկրպագություն» նկարում բավական է եղել Մարիամի մի փոքր թեքված գլխի և խոնարհած աչքերի միջոցով ցույց տալ նրա հոգու խաղաղ վիճակը և պարկեշտությունը։ Քրիստոսի ձեռքը համբուրող մոգի ազնիվ դեմքը, ծնկաչոք, խոնարհված դրությունը վկայում է նրա ջերմեռանդ բարեպաշտության մասին։ Մարիամի կողքին կանգնած մոգի խոնարհված վիճակը երաշխավորում է նրա անհամբեր սպասողական դրությունը։ Իսկ Քրիստոսի անմեղ նայվածքը քիչ բան չի ասում նրա մանկական հոգու մասին։ Նույնը կարելի է ասել և հովիվների մասին, որոնց սևեռուն աչքերը վկայում են, որ նրանք այլայլուն զմայլանքի մեջ են։

Անշուշտ, պատկերի գեղարվեստական արտահայտչականությունը շատ ավելի տպավորիչ կլիներ, եթե նկարիչը պատկերի ներքևի մասում չտեղավորեր երկրպագելու եկած հովիվներին, այդքան փոքր չափերով, զոհաբերելով հեռանկարչության կանոնները։

Նկարի կոլորիտը, որը շատ կողմերով հիշեցնում է «Թագակիր Աստվածածին» նը-

կարը, գույների իր շռայլ բազմազանությամբ երաշխավորում է նկարչի գեղարվեստական ներըմբռնման, հակադիր գույները բարձր զգացողությամբ համադրելու հիանալի տվյալների մասին։ Նա կարողացել է ոչ միայն ներդաշնակել մոգերի տարաշխարհիկ տարազը՝ կարմիր, կանաչ, ծիրանագույն, սպիտակ, սրճագույն զգեստների և թանկագին քարերով դրվագված ոսկեզօծ ընծաների, թագերի, գոտիների խայտաճամուկ բազմազանությունը, այլև այդ բազմագույն ու բազմատարր շրջապատում գեղանկարչական առանցքը դարձնել մանուկը գրկած Աստվածամորը, որի հնչուն կապույտ ծածկոցը և կարմիր զգեստը այնպես նկատելի են դարձնում նրան։

Թեպետ նկարչի այս ստեղծագործության մեջ կան միամտության արդյունք հանդիսացող հատվածներ, կառուցման թերություններ, բայց նա հաղթահարել է գեղարվեստական շատ դժվարին խնդիրներ։ Չպետք է մոռանալ, որ Հովնաթանյանների գեղարվեստական ուսուցումը տեղի էր ունենում սահմանափակ գիտելիքների շրջանակներում, պարփակ գեղարվեստական կուլտուրայի պայմաններում, երբ Հայաստանում նոր էր սկիզբ առել կամերային պատկերներ ստեղծելու ավանդությունը։

«Նոյի զոհաբերությունը» նկարում հանդիպում ենք Հովնաթանի նախորդ ստեղծագործություններից ծանոթ դեմքերի. ասածու՝ որին գրեթե նույն դիմագծերով ու շարժումով տեսանք «Թագակիր Աստվածածին» նկարում, և մարդկանց, որոնք նման են «Ննջումն Աստվածածնի» պատկերի դեմքերին։ Այստեղ նույնպես տեսնում ենք Հովնաթանի նկարելաձևի կիրառումները, որպիսիք բնորոշ էին և նրա մյուս գործերին։ Մասնավորապես թեմատիկ պատկերներում, մարդկանց պատկերելով ցանկացած դիրքով, լինի դա դիմահայաց, երեք քառորդ կամ կիսադեմ, միշտ նրանց նայվածքը թեքում է մի կողմ. մարդիկ երբեք չեն նայում դեմուդեմ։ Միակ բացառությունը Աստվածածինն է նույնանուն պատկերում։ Երբեմն, ինչպես այս դեպքում, դա կարելի է համարել պատճառաբանված, կապված բովանդակության հետ, սակայն երբեմն դա թվում է միտումնավոր։ Այս նկարում ևս, ասածու և Նոյի դեմքերին հուզականություն տալու նկատառումով, նրանց հոնքերի միջև դրել է իր նախասիրած սովորական կնճիռը։ Նոյի զգեստները նկարված են ձևերի և ծալքերի նույնանման դասավորումով, ինչպիսին նախորդ մեկ-երկու պատկերներում։

Սյուժեն ներկայացնում է Նոյի կյանքի այն նկարագրությունը, երբ ջրհեղեղից հետո ջրերը ցամաքել են, տապանը հանգրվանել է Արարատի գագաթին, իսկ Նոյը կնոջ, որդիների ու աղջիկների հետ զոհաբերություն է կատարում ասածուն, բարեհաջող փրկվելու առթիվ։ Աստվածը կերպավորված է երկնքում նույնպիսի թևատարած շարժումով, ամպերի շրջապատում, ինչպես նախորդ նկարում. Արարատի ձյունապատ գագաթին տապանն է կանգնած. զոհասեղանի վրա գառ է ողջակիզվում. ծուխը քուլաներով երկինք է բարձրանում, խառնվելով ամպերին. Նոյը ընտանիքով ծնկաչոք աղոթում է։ Նրանց կողքին շրջում են թռչուններ, ի նշան այն բանի, որ Նոյի հետ կենդանիներ էլ են ազատվել ջրհեղեղից, ինչպես նկարագրում է Աստվածաշունչը։

Պատկերն իր գեղանկարչական արժանիքներով զիջում է նկարչի նախորդ գործերին, բայց չի կարելի անտեսել նրա մի արժանիքը. դա՝ զոհաբերություն կատարող մարդկանց՝ հավատի երկյուղածությամբ համակված հոգեվիճակն է։ Դեպի երկինք ուղղված նրանց սևեռուն նայվածքի, երկրպագողի վիճակում գտնվող նրանց խոնարհ, աստվածավախ կեցվածքի մեջ կա մի անկեղծություն, որը վկայում է նկարչի գեղարվեստական սուր ըմբռնողության մասին։ Ապա որքան ազդեցիկ, որքան ներշնչող և որքան հզոր ու ամենակարող է թվում աստվածը, իր կամքը թելադրելով մահկանացուներին։

VI. Հովնաթան Հովնաթանյան. Թագուհի Աստվածածին:

Որոշ միամտություններով մեկտեղ, նկարի պարզ, իմաստավորված կառուցումը, ձևերի ընդհանրացված մշակումները և որոշ հատվածների գեղանկարչական արժանիքները պատկերին տալիս են գեղարվեստական անհրաժեշտ արտահայտչականություն։

Հովնաթանի մի այլ խումբ ստեղծագործություններ իրենց թեմաներով ավելի դրամատիկական են։ Դրանցից չորսը ներկայացնում են Գրիգոր Լուսավորչի կյանքից առանձին դրվագներ, իսկ մեկը՝ Քրիստոսի խաչելությունը։ Լուսավորչին նվիրված պատկերներից առայժմ երկուսն են հայտնի բնագրերով. մյուս երկուսի՝ «Լուսավորչին Խոր Վիրապ նետելը» և «Խոր Վիրապից դուրս բերելը», բնագրերը մնում են անհայտ։ Գուցե դրանք էլ զոհ են գնացել պատկերամարտությանը։

Արտապատկերներով հայտնի նշված երկու նկարները պատկերված են մեկ կտավի վրա, որի մակերեսը նման է կամարի, երկու կողմից ունենալով սյուներ, որոնց խոյակները հիշեցնում են կորնթական ոճը։ Պատկերները դասավորված են՝ մեկը վերև, մյուսը՝ ներքև, իրարից բաժանված ճարտարապետական մի զարդով (կարտուշ)։

Այս ստեղծագործություններն իրենց կառուցվածքով ավելի ինքնաբուխ մտածողության արդյունք են, իրենց բնույթով մոտ կենցաղային թեմայով պատկերներին։ Որ սրանք և այս խմբին պատկանող նկարները նույնպես պատկանում են Հովնաթանի վրձինին, հաստատվում է նույնպիսի ոճական հատկանիշներով, որոնց մասին արդեն խոսվել է, ապա և «Պատկերացույցի» հեղինակի վկայությամբ՝ որ դրանք կատարված են Ղուկաս կաթողիկոսի օրով, Հովնաթանի ձեռքով։

Նշված պատկերների թեմաներն ընդգրկում են Լուսավորչի վաղ գործունեության հետ կապված դեպքերը, երբ նա քրիստոնեական դավանանքն ընդունելով, հակադրվում է Տրդատ թագավորին, իսկ վերջինս, շարունակելով մնալ հեթանոս, հրամայում է նետել նրան Խոր Վիրապ, և միայն տասնչորս տարի հետո, իրեն մի անբուժելի հիվանդությունից ապաքինելու համար դուրս բերում հորից։

Վերևի նկարում պատկերված է Լուսավորչին հորը իջեցնելու արարողությունը։ Հորի կողքին գահին է բազմել Տրդատը, զայրույթով, վրեժխնդրությամբ լցված դեպի իր զոհը, առաջ խոնարհված, դիտելով, թե ինչպես երկու դահիճ նրան հորն են նետում։ Դահիճները օտար տարազով են. գլխներին ունեն մահմեդականների նման փաթթոցներ, իսկ հագուստները երկարում են մինչև ոտքերի թաթերը։

Տրդատը թեպետ հետագայում ընդունում է քրիստոնեություն և նույնիսկ ցուցաբերում ակտիվ գործունեություն՝ Հայաստանում քրիստոնեություն տարածելու և եկեղեցիներ կառուցելու ուղղությամբ, բայց և այնպես Գրիգոր Լուսավորչին պատճառած տանջանքներն ու քրիստոնյա կույսերի նահատակության գործում նրա ցուցաբերած անօրինակ դաժանությունները մնում էին եկեղեցու համար աններելի հանցագործություններ, որոնց նկատմամբ հոգևորականությունը չէր կարող անտարբեր մնալ։ Նշված պատկերը՝ եկեղեցու կողմից Տրդատի նկատմամբ ցուցաբերած անհաշտ վերաբերմունքի գրավականն է։

Սա առաջին դեպքը չէ. ինչպես վերևը տեսանք, շատ ավելի վաղ, Հովնաթանի հայրը՝ Հակոբը, Տրդատին պատկերել էր նահատակված Հռիփսիմե կույսի ոտքերի տակ ընկած։

Այստեղ Տրդատը ներկայացված է դաժան, անմարդկային, վրեժխնդիր։ Հակառակ նրան, Լուսավորիչը պատկերված է իր նկատմամբ գործադրվող բռնությունը մարտիրոսաբար տանող մարդու պես, հլու հնազանդ ենթարկվելով դահիճների կամայականությանը։ Բռնության հանդեպ հնազանդության կոչը ավետարանի քարոյախոսական գաղափարի պրոպագանդում էր դա-

իեր շարունակ արտացոլում գտած կերպարվեստում։

Հովնաթանը խորն է ըմբռնել առաջադրված թեմայի իմաստը, պատկերի պարզ կառուցումով, համոզիչ գեղարվեստական միջոցներով պատկերելով լուսավորչական եկեղեցու համար այնքան նշանակալի այդ դրամատիկական միջադեպը։ Լուսավորչի խղճալի վիճակը, ինչպիսին հատուկ է իր ճակատագրի հետ համակերպված մարդու հոգեվիճակին, վճիռն ի կատար ածելու դահիճների վճռականությունը և, մասնավորապես, Տրդատի չարությամբ լցված, լարված հոգեվիճակը պետք էր որ համապատասխան ներգործություն ունենային հավատացյալների վրա։

Կոմպոզիցիան ծավալվում է անկյունագծով, որը նպաստում է շարժման բնական վիճակին։ Մարդիկ նկարված են գրագետ, դեմքերը արտահայտիչ են, կերպարային։

Դրանից ներքև տեղավորված մյուս պատկերը, որը նախորդ թեմայի շարունակությունն է, ներկայացնում է Լուսավորչին Խոր Վիրապից դուրս բերելու արարողությունը։ Հովնաթանի մոտ բնականի զգացողությունը բավական սուր է։ Այն չարաննենք հոգեվիճակը, որպիսին բնորոշ էր Լուսավորչին հորը նետող դահիճներին, այստեղ փոխարինված է արտասովոր հոգատարությամբ։ Երեք մարդ, մեծ զգուշավորությամբ, Լուսավորչին դուրս են բերում հորից։ Նրբորեն նկատված մարդկանց ճապուկ շարժումները այնպես բնական են, որ դիտողի մեջ կարեկցանքի զգացմունք է ծնվում դեպի Լուսավորիչը, որը տասնչորս տարիների դաժան պայմաններում արդեն ճերմակել. ծերացել է, անտարբերությամբ դիմավորելով իր ազատումը։ Ազատարարների բնական կեցվածքները, նրանց լարված շարժումները և ցավակից վերաբերմունքը գրավական են այն դրամատիկական հոգեվիճակի, որի մեջ գտնվում են մարդիկ։ Գեղարվեստական միջոցներով այս և նախորդ պատկերը հավասարազոր են։

Լուսավորչին նվիրված երրորդ պատկերը կոչվում է «Գրիգոր Լուսավորչի ճգնությունը Սեպուհ լեռան վրա»։ Ավանդությունն ասում է, որ նա «կյանքի վերջում իր պարտքը կատարած համարելով, հայրապետական բեռը իր որդուն թողեց, քաշվելով իր ճգնարանը՝ Սեպուհ լեռան Մանյա այրը, որտեղից այլևս չհեռացավ մինչև իր մահը»։

Հովնաթանը այս դեպքում էլ է հարազատ մնացել թեմայի նկարագրությանը, տալով բովանդակությանը համապատասխան կերպավորում։ Ճգնավայրը մի մեծ ծառի խոռոչ է, որի առջև Լուսավորիչը նստել է մենակյացի նման մելամաղձոտ, ինքնամփոփ, աստվածավախ ներշնչանքով, երազկոտ թույլ աչքերը երկինք հառած, աղոթք մրմնջալիս։ Նա գտնվում է այնպիսի զմայլանքի մեջ, որ երկնքում նրան երևացել է իր պատկերը կաթողիկոսական համազգեստով. որպես վերհուշ իր եռանդուն գործունեության տարիների, երբ նա վճռական դեր էր կատարում Հայաստանում քրիստոնեական կրոնը տարածելու համար։

Նկարիչը պահպանել է Լուսավորչի դիմագծերի նմանողությունը, ինչպիսին արդեն մշակված էր նախորդ պատկերներում։ Ինչպես միշտ, կարևոր ուշադրություն է նվիրված պատկերած առարկայի կոնկրետությանը։ Զգեստների բնականորեն նկարված ծալքերի օգնությամբ ստեղծված է կենդանի մարմնի տպավորություն, առանց որոնց պատկերն այդպիսի գրավչություն չէր ունենա։

Մեծ ուշադրություն է նվիրված և պատկերի կոմպոզիցիային. ծառի ետևից երևում են Լուսավորչին այցելության եկած հովիվները, որոնց գոյությունը թե իմաստավորում է բովանդակությունը, թե ստեղծում մասերի հավասարակշռություն։ Պատկերի կոլորիտը Հովնաթանի համար մնում է միջոց, ծառայելով բովանդակությունը արտահայտիչ դարձնելու նպատակին։ Ահա թե ինչու, ֆոն հանդիսացող ծառը նկարված է տաք օխրայով և ումբրայով, իսկ Լուսավո-

րիչը՝ կարմիր ծածկոցով, սպիտակա-մոխրավուն զգեստով, սպիտակած մազերով, գունատ դեմքով, որոնք լավ հնչում են այդ մուգ ֆոնի վրա։

Գրիգոր Լուսավորչի կյանքն արտացոլող մյուս պատկերը գրականության մեջ անվանվում է «Լուսավորչի մահը», թեպետ, ավելի ճիշտ կլիներ անվանել «Լուսավորչի թաղումը»։ Իր թեմայով սա հաջորդում է նախորդ պատկերին և թվում է նրա շարունակությունը, նույն ծառի խոռոչը ներկայացնող միջավայրով։ Իսկ ավանդությունն ասում է, որ Լուսավորիչը վախճանվել է իր ճգնավայրում, որտեղ հովիվները նրա մարմինը գտել են և թաղել նույն քարայրում։ Միակ անհամապատասխանությունը ավանդության նկարագրությանը այն է, որ նկարիչը թե նախորդ, թե այս պատկերում քարայրի փոխարեն պատկերել է ծառի խոռոչ, որն էլ, հավանաբար, նկատի է առնված որպես ճգնարան։

Լուսավորչին նվիրված պատկերների մեջ սա կարելի է համարել ամենակատարյալը իր տրամաշուք բովանդակությամբ, տրամաբանված և գեղեցիկ կոմպոզիցիայով, մարդկանց իմաստավորված տեղաբաշխումով և մանրամասների շատ լավ գտնված հարաբերաչափերով։ Պատկերը Հովնաթանին վերագրելու ապացույցի կարիք չի ըզգացվում, քանի որ և՛ Լուսավորչի կերպարն է նույնը, և՛ նկարելակերպն է նման մյուս երեք ստեղծագործություններին։

Թաղման արարողությունը որքան պարզ է ու անշուք, այնքան ավելի սրտահույզ է ու մարդկային, մանավանդ որ հավատացյալ հասարակ ժողովրդի ներկայացուցիչներն են թաղում իրենց հովվապետին։ Երբեմնի մեծ փառքի արժանացած, լուսավորչական եկեղեցու համար մեծագործ, մեծահամբավ կաթողիկոսը, որին եկեղեցական բազմաթիվ թափորների ժամանակ ուղեկցել էին հազարավոր մարդիկ ու մեծանուն հոգևորականներ, այժմ չորս մարդու ուղեկցությամբ է հուղարկավորվում իր հավիտենական օթևանը։ Հովիվներից երկուսը զգուշությամբ տանում են հանգուցյալի մարմինը, երրորդը նրա խույրն է բռնել, չորրորդը՝ կաթողիկոսական գավազանը։ Շատ գեղեցիկ դիրքով է պատկերված ննջեցյալի մարմինը. կողքի թեքված պատկառելի գլուխը հանդարտ հանգչում է ուսին. դեմքը խաղաղ է, թեև բնականորեն կախ է ընկած։ Հովիվների մարմինների ուղղահայաց, ռիթմիկ դասավորությունը և Լուսավորիչի մարմնի հորիզոնական վիճակը ներդաշնակված են և բաշխված բանիմացորեն։ Կատարումն այնքան է ճշմարտացի ու համոզիչ, այնպես է համապատասխանում իր բովանդակությանը, որ եթե չլիներ լայն շերտով երկընքից ճառագայթող լույսը, որը որոշ չափով միստիկական նշանակություն ունի, պատկերը կարելի կլիներ դիտել որպես կենցաղային թեմայով ստեղծագործություն։

Դրամատիկական հուզականությամբ հագեցած գործ է «Քրիստոսի խաչելությունը», որի մեջ ոչ միայն խաչված Քրիստոսի առկայությունն է ինքնաբերաբար տեղի տալիս հուզմունքի, այլև խաչափայտի մոտ հավաքված հարազատների վշտահար տրամադրությունն է բազմապատկում դրաման։

Եթե Գրիգոր Լուսավորչի կյանքի հետ առնչվող թեմաները արտացոլում են գտել բացառապես հայկական արվեստում, չունենալով նախատիպ այլ ժողովուրդների արվեստում, խաչելության թեման լայն տարածում է գտել ամբողջ քրիստոնյա աշխարհում, որի շուրջ ստեղծված կան բազմաթիվ տարբերակներով մեծ թվով գործեր թե եվրոպական, թե ասիական երկրների արվեստում։ Ավանդաբար ընդունված է եղել Քրիստոսին պատկերել խաչափայտին, շուրջը հավաքված հարազատներով, բարեկամներով։ Այդպիսի ավանդական ձևով է պատկերված և Հովնաթանի «Խաչելությունը», որը խիստ նման է 15-րդ դարի երկրորդ կեսի իտալացի նկարիչ Լորենցո Կոստայի Նույնանուն նկարին, որը գտնվում է Գերմանիայի Ալտենբուրգ քաղաքի թանգա-

րանում։ Հազիվ թե հնարավոր լինի առանց Լ. Կոստայի նկարը տեսնելու ստեղծել զուգադիպորեն այդքան նման պատկեր։ Նմանությունն առկա է թե՛ Քրիստոսի, թե՛ Մարիամի, թե՛ մյուս կանանց կեցվածքներում, թե՛ պատկերի ընդհանուր կառուցվածքում։ Հավանական է, որ Հովնաթանը հայ վաճառականների հետ ճանապարհորդած լինի Եվրոպա, որոնք առևտրական գործարքներով կապված էին եվրոպական երկրների հետ, այնտեղ էլ տեսած լինի Լ. Կոստայի նկարը։

Խաչելության թեման, շնորհիվ իր հուզիչ և ներգործող բովանդակության, սկսած վաղ միջնադարից, եկեղեցու համար եղել է միշտ նախընտրելի։ Բնականաբար, նկարիչներն այն պատկերել են հուզական տրամադրությամբ։ Հովնաթանը նույնպես իր «Խաչելություն» պատկերում ավելի շեշտելու համար ողբերգական տրամադրությունը, նախընտրել է հրաժարվել երկու ավազակների ներկայությունից, որոնք, ըստ ավետարանի նկարագրության, խաչված են եղել նրա հետ. նա պատկերել է Քրիստոսին մեկուսի. Նրա անշնչացած մարմինը հանգչում է երկնքի պղտոր կապտավուն ֆոնի վրա վեր խոյացող խաչափայտին, շրջապատված մահագույժ տպավորություն թողնող սպիտակ ու սև ամպերի քուլաներով։ Մռայլ երկնքի շրջապատում գունատ մարմինը հնչում է որպես եղերերգի արձանացած ակկորդ, սփռելով իր շուրջը թախիծ ու սուգ։

Հովնաթանը Քրիստոսին կերպավորել է մարդկային հատկանիշներով, միտում չունենալով իդեալականացնելու նրա կերպարը։ Քրիստոսը նույն տիպարն է, ինչպիսին էր նրա նախորդ պատկերներում։ Նա հանդարտ հանգչում է խաչին գլուխը խոնարհված. դեմքը անայլայլ է. ինչպես ավետարանում է ասված, նա համբերությամբ է ըմպել դառնության բաժակը։ Միայն ձեռքերն են կծկված գամերի պատճառած ցավից։ Նրա մարմինը բնականորեն թուլացած է. Քրիստոսի մարմինը մշակված է այնպիսի բանիմացությամբ, որ տարակուսանք չի մնում մարդու կազմվածքին լավագիտակ լինելու նկարչի ունակության մասին։

Պատկերի դրամատիկական հուզականությունը լրացնում են խաչափայտի մոտ հավաքված երեք ողբացող կանայք՝ Տիրամայրը, Մարիամ Մագթաղինեն և Սողոմե Զեբեդյան։ Նրանցից յուրաքանչյուրը պատկերված է յուրովի վշտակցելով ծանր ողբերգությունը։ Սողոմեն՝ ինչպես անմեկին հոգսի տակ կքված, կսկծալի հայացքը Քրիստոսին ուղղած, ցավի մրմունջը շուրթերին, ձեռքերը ջղաձգաբար իրար է սեղմել ու անշարժացել տեղում, չհավատալով կատարված իրողությանը։ Մագթաղինեն իր անսահման նվիրվածությունն ու երախտապարտ զգացմունքը դեպի Քրիստոսը արտահայտել է ծնկաչոք փարված խաչափայտին. մորմոքուն մի մեծ վիշտ իր սրտում։ Հույզերի այս մակընթացությունը իր պատասխանը գտել է Տիրամոր կերպարի մեջ։ Նա չի կոծում, չի ուշաթափվում, այլ կանգնած է խաչի մոտ մեկուսի, վշտաբեկ, անօգնական, հուսահատ շարժումով ձեռքերը տարածած, անհուսալի կացության մեջ գտնվող որդեկորույս մոր փլված հոգեվիճակով, վշտալի հայացքը ուղղած անշնչացած որդու մարմնին։ Մեղմորեն դեպի Քրիստոսը հակված նրա գեղեցիկ գլուխը, խորունկ, թախծոտ աչքերը, մայրական գթասրտությամբ լի արտահայտությունը, խիտ ծալքերով մինչև գետին իջնող զգեստների մեջ ամփոփված բարձրահասակ վայելչակազմ մարմինը նրա էությանը տալիս են արտասովոր հմայք, միաժամանակ կարեկցանք արթնացնելով դեպի այդ որբացած մայրը, որի հոգեխռով վիճակը այնպես ներդաշնակում է ողբերգական իրադրությանը։

Բնականաբար, Մարիամ աստվածամայրը պատկերված է ազնվատես, քնքուշ, գեղեցիկ, կատարյալ մարմնական տվյալներով. քան մյուս կանայք։

Եվրոպական արվեստից կրած նմանողու-

թյամբ մեկտեղ, Հովնաթանի ստեղծագործությունը կերպավորման ձևերով ավելի շոշափելի ու անմիջական է թվում, քան համեմատության համար հիշատակված Լ. Կոստայի «Խաչելությունը», որի մեջ մարդիկ ներկայացված են եվրոպական Վերածնության արվեստին հատուկ հղկվածությամբ։ Արևելցու ըմբռնումը Հովնաթանի պատկերին տվել է յուրահատուկ նկարագիր։ Տիպարներն արևելյան են, Քրիստոսի մարմնաձևերն ընդգծված են ծավալներով; կանանց զգեստները շեշտված են խորն ընկած ծալքերով ու փողփողուն ձևերով և, վերջապես, ամպերը շեշտված են նույն ավանդական ձևերով՝ գունդ-գունդ կուտակումներով։ Արևի և լուսնի մարդակերպ պատկերների գոյությունը ավելի է շեշտում կոմպոզիցիայի հավասարակշռությունը, բայց միաժամանակ պատմողականություն է տալիս պատկերին, որոշ չափով մեղմելով երկնքի ներգործուն դերը, որն ինչպես հայտնի է, մռայլվել է Քրիստոսի խաչելության պահին։ Պատկերի կոմպոզիցիան կատարելապես համաչափ է բոլոր մասերում, որպիսի երևույթ հատուկ է Հովնաթանյանների տոհմի արվեստին։ Կոլորիտը նույնպես շարունակում է մնալ ավանդական, մի քանի հիմնական գույների՝ կապույտի, կարմրի, կանաչի, նարնջագույնի գերիշխումով, որոնք իրար հետ հակադրման մեջ գտնվելով, անմիջապես ուշադրություն են գրավում ու նկատելի դարձնում առարկան։ Այսպես, Տիրամոր կապույտ ծածկոցին հակադրված է կարմիր զգեստը. Մագթաղինեի նարնջագույն ծածկոցին՝ կանաչ զգեստը. Զեբեդյայի կարմիր ծածկոցին՝ կանաչ զգեստը։ Այս ամենը ակտիվորեն հնչում են՝ պղտոր կանաչ գետնի հետ։

Դասական արվեստին հատուկ գեղարվեստական ընդհանրացումներով ավարտված այս նկարը Հովնաթանի ստեղծագործությունների մեջ լավագույններից մեկն է։

Եկեղեցու դոգմատիկ գաղափարների պրոպագանդան իր մարմնավորումը գտել է «Աստվածամայրը Գրիգոր Լուսավորչի և Ստեփանոս Նախավկայի հետ» ու «Քրիստոսը Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի հետ» մեծադիր պատկերներում։ Ամենայն հավանականությամբ, սրանց թեմաները թելադրել է կաթողիկոսը, ամրապնդելու համար հավատացյալների մեջ Տիրամոր ու Քրիստոսի աստվածային կոչման գիտակցությունը, ներշնչելու նրանց հանդեպ հավատի, պատկառանքի, սիրո զգացմունք։

«Աստվածամայրը Գրիգոր Լուսավորչի և Ստեփանոսի հետ» պատկերը ներկայացնում է երկնքում բազմած տիրամորը, մանուկ Հիսուսը գրկին, որոնց ծնկաչոք երկրպագում է հայ եկեղեցու հովվապետ Գրիգոր Լուսավորիչը։ Բնականաբար, եկեղեցու կողմից նրանց աստվածարելու նպատակը թելադրելու էր նկարչին որոշակի վերաբերմունք ցույց տալու։ Ահա թե ինչու, Հովնաթանը ջանացել է Մարիամի կերպարը ազնվացնել, տալ նրա կեցվածքին հանդիսավորություն, փառահեղություն։ Սակայն, չնայած այդպիսի նպատակադրման, իր տոհմի ռեալիստական համոզմունքին հավատարիմ՝ նկարիչը չի ձգտել աստվածամոր կերպարին տալ միստիկական այնպիսի նկարագիր, որպիսին հատուկ էր միջնադարյան արվեստին, այլ նրան մարմնավորել է մարդկային հատկություններով։ Նա հանգիստ նստած է, մանուկ Հիսուսը գրկին, մայրական զգացմունքով դեպի որդին, որին զուգակցում է և որդու՝ որպես մարդկության փրկարարի կոչման հպարտ ինքնագիտակցությունը։ Հովնաթանը Մարիամին կերպավորել է կարելույն չափ գեղեցիկ դիմագծերով՝ նշաձև մեծ աչքեր, կամարաձև հոնքեր, լայն կոպեր, գծագրված գեղեցիկ բերան՝ ընդգծված ներքևի շրթունքով, մի փոքր սրվող ծնոտ, փղոսկրի նման ողորկ մարմին, թարմ, վարդագույն դեմք։ Կանացի գծեր, որոնց ընդհանրապես նախասիրություն է տվել նկարիչը, որպիսիք, միաժամանակ բնորոշ են նաև հայ ազգային կանացի տի-

պարին։ Ի դեպ, Մարիամի կերպարը, նման հավաքական գծերով, արդեն հայտնի է նրա նախորդ պատկերներում։ Մանուկ Հիսուսը նույնպես պահպանում է իր նմանությունը «Թագակիր աստվածածին» նկարի Հիսուսի պատկերին։

Տիրամոր անձնավորությանը փառահեղ հանդիսավորություն տալու նպատակով, նկարիչը նրան առանձնացրել է պատկերի կենտրոնում, շրջագծված ամպերի քուլաներով, ստեղծելով երկնային միջավայր։

Նրանցից աջ ու ձախ պատկերված են Գրիգոր Լուսավորիչը և Ստեփանոսը պատարագի հանդերձանքով, ծնկաչոք, հնազանդ երկյուղածությամբ Տիրամորը և Հիսուսին երկրպագելիս։ Լուսավորչի և Ստեփանոսի գլխավերևում սփռված են ճերմակ ամպեր, որոնց քուլաներում ճախրում են փոքրիկ, մերկամարմին հրեշտակներ, մանկական շարժուն աշխուժությամբ փառաբանելով Տիրամորն ու Հիսուսին։ Երկու հրեշտակ թագ են դնում Մարիամի գլխին, փառաբանումն ու աստվածարումը հասցնելով իրենց գագաթնակետին։

Նկատվում է, որ այս պատկերի մեջ կան գեղանկարչական նմանօրինակ միջոցների կիրառման երևույթներ, որոնք ավանդաբար կրկնվում են Հովնաթանի արվեստում. այդպիսիք են՝ դեմքերի նկարման մեթոդը, ըզգեստների ծալքերի մշակման ձևը, զգեստների ոճը, ամպերի նկարման եղանակը, նըկարի կոլորիտը։ Չի կարելի անտեսել, որ չնայած իր բնույթին ու նշանակությանը, հիշյալ պատկերն ունի գեղանկարչական շատ լավ արժանիքներ։ Հովնաթանն իրեն դրսևորել է որպես գույնի հիանալի զգացողությամբ օժտված նկարիչ։ Բազմերանգ, հյութեղ, հագեցած, թափանցիկ գույներով են նկարված Մարիամի դեմքը և հրեշտակների մերկ մարմինները, պահպանելով նյութի գեղանկարչական առարկայականությունը։ Մասնավորապես, հրապուրիչ են հրեշտակների նրբագեղ, կենսաբույր թարմությամբ մանկական վարդագույն մարմինները սպիտակ ամպերի շրջապատում, որոնք սքանչելի գեղանկարչական հնչեղություն են ստացել։

Կարևոր նշանակություն տալով գույնին՝ որպես գեղանկարչական արտահայտիչ միջոցի, նկարիչը հմտորեն օգտագործել է պատկերի գաղափարական բովանդակությունը առավել չափով արտահայտիչ դարձնելու նպատակին։ Պատկերի կենտրոնական դեմքը՝ Մարիամը ոչ միայն կոմպոզիցիայով է իշխող դիրք գրավում, այլև իր հնչյուն կապույտ ծածկոցով ու կարմիր զգեստով է ուշադրություն խլում, ստեղծելով հանդիսավորություն։ Տոնական փառահեղություն են տալիս Գրիգոր Լուսավորիչը և Ստեփանոսը իրենց ծաղկավոր շուրջառներով, որոնց առկայությունը իմաստավորում է Աստվածամոր փառաբանումը։ Պատկերի կոմպոզիցիան, ինչպես միշտ, հիմնված է կատարյալ համաչափության պահպանման կանոնի վրա, որպիսի պարզություն մեծապես նպաստում է թեմայի բովանդակության անմիջական ընկալմանը։ Ավելին, այս դեպքում, համաչափության կանոնի վրա հիմնված պատկերի պարզ կառուցումը՝ կենտրոնում ունենալով Տիրամորը և երկու կողմերին հավասարակշիռ հարաբերությամբ դասավորված Լուսավորչին ու Ստեփանոսին՝ հարակից մանրամասներով, օգնել է ավելի ցայտուն ձևով շեշտելու հետապնդած գաղափարը՝ Տիրամոր փառաբանումը։

Նպատակի հետապնդումով նախորդին նույնատիպ է «Քրիստոսը Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի հետ» պատկերը, միայն այն տարբերությամբ, որ այս դեպքում Մարիամի փոխարեն Քրիստոսն է փառաբանվում։

Ըստ երևույթին, այս և նախորդ պատկերը եկեղեցու կողմից պատվիրվել են՝ նախատեսված որոշակի տեղի համար։ Դրա ապացույցը թե իմաստի, թե կոմպոզիցիայի, թե չափերի իրար հետ ունեցած համապատասխանությունն է։ Այստեղ ևս, նույն կոմպոզիցիայով, պատկերված են՝ կենտրոնում

Քրիստոսը, ձախակողմը Մարիամը և աջակողմը Հովհաննես Մկրտիչը։ Քրիստոսը պատկերված է խաչելությունից հետո, չարչարանքի նշաններով՝ խոցված կողով, ձեռքերին մնացած գամերի հետքերով և խաչափայտով։ Նպատակ ունենալով ընդգծել Քրիստոսի ամենազոր և ներողամիտ հատկությունները, Հովնաթանը նրա ոտքերի տակ պատկերել է երկրագունդը, երկնքին ծիածան, իսկ իրեն՝ խաչակնքելիս։ Այս ամենին լրացնում են Մարիամն ու Հովհաննես Մկրտիչը, որոնք աստվածավախ արտահայտությամբ, ծնկաչոք, ի նշան հնազանդության երկրպագում են Քրիստոսին։ Ինչպես տեսնում ենք, աստվածացվող անձի նկատմամբ երկրպագողների կողմից նույն վերաբերմունքն է ցույց տրվում ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս պատկերում։

Ինչպես նախորդ պատկերում, այնպես էլ այստեղ, նկարիչը սրբերին պատկերել է մարդկային ֆիզիկական ու հոգեկան հատկանիշներով։ Համեմատաբար հանգիստ է ու անխռով Քրիստոսի կերպարը։ Նրա տիպարը մեզ արդեն ծանոթ է նկարչի նախորդ պատկերներով, անշուշտ ինքնաստեղծ, ինչ որ չափով հավաքական գծերով, և թեպետ ոչ այնքան իդեալացված, բայց գեղեցիկ դիմագծերով. լայն բացվածքներով, խոշոր և ձգողական հատկություն ունեցող խոհուն աչքեր, դեմքին խաղաղ արտահայտություն տվող գծված հոնքեր, գեղեցիկ նկարված բերան, երկճյուղ մորուք, երիտասարդական թարմությամբ աչքի ընկնող դեմք, ճակատի մեջտեղից բացված սանրվածք, մինչև ուսերը փռված շագանակագույն մազեր։

Իր դիրքով և հարաբերաչափով գրավելով կենտրոնական տեղ, Քրիստոսը պատկերում մնում է իշխող. և չնայած իր բարեհամբույր դիմագծերին, նրա կեցվածքը բավական ազդեցիկ է և պատկառու։ Իսկ դա, համապատասխան թեմայի գաղափարի, պետք է համարել նկարչի առավելությունը։

Քրիստոսից ստացած պատկառազդու տպավորությունը բազմապատկվում է Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի առկայությամբ։ Մարիամը մայրական գթառատ հանդարտությամբ ծունկի է եկել որդու առաջ և ինչպես բազմաթիվ այլ թեմատիկ պատկերներում կարելի է տեսնել, ներողամտաբար է նայում աշխարհին և մարդկության կատարած հանցանքներին, որոնց զոհ է Քրիստոսը։ Մարիամի լայն բացված մեծ աչքերում նկարիչը դրել է աստվածավախ, խոնարհ, տխուր արտահայտություն, որն այնպես ներդաշնակվում է նրա վշտահար տրամադրության հետ։

Ոչ պակաս դրամատիկական է Հովհաննես Մկրտիչը, նույնպես ծնկաչոք, ձեռքերը կրծքին խաչած, իրենից անբաժանելի խաչը գրկած, հայացքը տխրությամբ Քրիստոսին հառած։ Նրա խաչի վրայի ժապավենին գրված է՝ «Ձայն բարբառո հանապատի»։ Նրա դեմքը խստատես է, առնական, գեղջկական։

Այս պատկերը նախորդին ներդաշնակ է կառուցված նաև մանրամասներով։ Այսպես, երկնքում կիսաշրջանաձև պատկերված են սպիտակ ամպերի քուլաներ, որոնց մեջ մերկ մարմնով փոքրիկ հրեշտակներ են սավառնում։

Պատկերին առանձին արտահայտչականություն են տալիս զգեստների ձևերն ու ծալքերը, որոնք սովորական են Հովնաթանյանների գործերում։ Մասնավորապես, գրավիչ են Մարիամի զգեստները, որոնք ազնվացնում, գեղեցկացնում են նրա մարմնակազմությունը։ Մեծ ճաշակ էր պետք ունենալ, այդպես կատարյալ ներդաշնակելու համար նրա կապույտ ծածկոցը և կարմիր զգեստը երկնքի կապույտի հետ։ Շատ գեղեցիկ և մտածված են մշակված նաև Հովհաննես Մկրտչի զգեստները՝ կարմիր պատմուճան, կապտականաչավուն զգեստ, որոնց ծալքերը բնականորեն ընդգծում են նրա մարմնի ձևերը։ Գեղեցիկ դասավորությամբ է պատկերված նաև Քրիստոսի կարմրա-վարդագույն ծածկոցը, որն իջնում է աջ ուսից և ծածկում նրա մարմնի մերկությունը, լավ

դասավորված ծալքեր առաջացնելով ազդրերի և սրունքների շուրջը։ Պետք է ասել, որ Հովնաթանը զգեստների ծալքերը մշակելիս ավելի շատ ուշադրություն է դարձնում նրանց արտաքին տպավորությանը, չխորանալով նրանց գունային տատանումների ու արտացոլումների մեջ։ Գույները, ինչպես միշտ, դրված են լայն մակերեսներով, իրենց պարզությամբ։ Հովնաթանի մեծ առավելությունը մարմնի մերկ մասերի գեղանկարչական մշակման մեջ է. նա շատ լավ է տիրապետում լուսավոր գույներին ու երանգներին, բաց օխրայի, կենովարի, ումբրայի օգնությամբ հասնելով առարկաների գեղանկարչական նյութական հատկության արտահայտմանը, որը ռեալիստական արվեստի նախապայմաններից մեկն է հանդիսանում։ Նկատենք նաև, որ, մասնավորապես, վերջին գործերում Հովնաթանի նկարելակերպը ազգակցում է մոնումենտային գեղանկարչության սկզբունքներին։

Եթե քրիստոնեական եկեղեցու դոգմատիկ գաղափարների պրոպագանդման նպատակին ծառայող նախորդ երկու պատկերների մեջ բովանդակության չափից ավելի գերիշխումը կաշկանդել էր նկարչի ստեղծագործական երևակայությունը, զսպել գեղարվեստական հնարանքները, ինչ-որ չափով պաշտոնականություն տալով պատկերին, ապա «Աստվածամոր թագադրումը», չնայած իր նույնատիպ թեմային, շատ ավելի անկաշկանդ է կերպավորման միջոցներով, ինքնաբուխ է գեղանկարչական հնարանքներով։ Մի հատկություն, որը մնում է ընդհանուր թե նախորդ, թե այս նկարների համար, դա՝ արարողության հանդիսավորությունն է, ընդգծված կոմպոզիցիայով, որով և՛ Մարիամի, և՛ Քրիստոսի աստվածարումը հասցված է իր գագաթնակետին։

«Աստվածամոր թագադրումը» կարելի է համարել Հովնաթանի ամենագեղեցիկ պատկերներից մեկը, որով և նրա վարպետությունն է իր կատարելությանը հասել։ Համաչափության կանոնի պահպանումով կառուցված պատկերի կենտրոնում, ծնկաչոք դիրքով, պատկերված է Տիրամայրը, որին թագադրում են աստվածն ու Քրիստոսը։ Պետք է ասել, որ գաղափարը նորություն չէ։ Նման թեմայով գործեր կան նաև եվրոպական արվեստում, թեպետ փոքր թվով։ Մասնավորապես, կարելի է հիշատակել 17-րդ դարի իսպանացի հանճարեղ նկարիչ Վելասկեզի «Թագադրում»-ը, որն ի դեպ, նույնպիսի եռանկյունաձև կառուցվածք ունի։

Գերագույն սրբերը ներկայացված են իրենցից անբաժան նշանակներով. աստվածը խաչապսակ գնդով, որը խորհրդանշում է նրա անսահմանափակ երկրային իշխանությունը, Քրիստոսը՝ խաչափայտով, որը խորհրդանշում է նրա երկրային չարչարանքները։ Թե աստծու, թե Քրիստոսի տիպարները նույնն են, որպիսիք էին նկարչի նախորդ ստեղծագործություններում։ Մասնավորապես, Քրիստոսը հար և նման է նկարչի մի քանի պատկերներում մեզ արդեն հայտնի նույն տիպարներին։ Նա շատ նման է և նախորդ պատկերում մերկ վիճակում կերպավորված Քրիստոսին, ուսին գցած պատմուճանով։

Բացառիկ գրավչություն ունի Մարիամի կերպարը, որին Հովնաթանը հատուկ ուշադրություն է նվիրում իր բոլոր պատկերներում։

Հովնաթանի տիրամայրերը ընդհանրապես ընտրովի են իրենց մարմնական կատարելությամբ, սակայն այս անգամ նկարիչն ինքն իրեն գերազանցել է։ Տարված կանացի գեղեցկության իր իդեալով, նա գիտակցորեն անտեսել է, որ Մարիամը երեսուներկու տարեկան որդու մայր է, որ նա մեծ սուգ է ապրել և հոգեցունց տառապանքների է ենթարկվել որդու կապակցությամբ, և նրան պատկերել է մանկամարդ կնոջ երիտասարդական թարմությամբ, ազնիվ, գեղեցիկ դիմագծերով, բարեկազմ, նուրբ ձեռքերն իրար հպած, միամիտ, անաղարտ հոգու պայծառությամբ ծունկի ե-

կած հոր և որդու առաջ հեզորեն աղոթելիս։ Գոհունակության երջանիկ ժպիտն է ողողել նրա ազնվատես, գեղակերտ դեմքը, տալով նրա կերպարին կանացի թովչանքի անկրկնելի գրավչություն։

Սա այն մեթոդներից մեկն էր, որով իրականացվում էր եկեղեցու ձգտումը՝ պատկերների օգնությամբ հավատացյալների մեջ սեր և հարգանք սերմանել սրբերի նկատմամբ։

Պատկերի բովանդակությունը լրացնող և այլ մանրամասներ կան, որոնք նույնպես նպաստում են հանդիսավոր արարողության ավելի փառահեղություն տալու և գեղանկարչական արտահայտչականությունն ակտիվացնելու։ Այդպիսիք են՝ ներքևում լույսով ողողված սպիտակ ամպերը՝ նրանց քուլաներում խայտացող փոքրիկ հրեշտակներով, որոնք երկինք հասկացողությունն են խորհրդանշում և միաժամանակ, գեղանկարչական հմայք տալիս պատկերին։ Այդպիսին է և երկնքում, լույսի ճաճանչների մեջ սավառնող աղավնակերպ սուրբ հոգին, որով ամբողջանում է սուրբ երրորդություն հասկացողությունը, իր հերթին աշխուժացնելով այդ հատվածը։

Մեծ ուշադրություն է նվիրված թե կոմպոզիցիային, թե կոլորիտին։ Գեղանկարչական յուրաքանչյուր ստեղծագործության գեղազանցության նախապայմաններից մեկը նրա կոլորիտի ներդաշնակ միասնությունն է։ Այս հարցում Հովնաթանը վարպետ է։ Չնայած պատկերի բազմագունության, մասնավորապես իրար հակադիր տարբեր գույնի զգեստներով՝ կարմիր, կանաչ, ծիրանագույն, կապույտ, սրճագույն, նկարիչը դրանք իրար հետ ներդաշնակել է մեծ հմտությամբ, պահպանելով յուրաքանչյուրի ինտենսիվությունը, կոլորիտի միասնությունը։

Սակայն զգեստներից ավելի կատարյալ են գեղանկարված մարդկանց դեմքերը, մարմինները։ Այս պատկերով Հովնաթանի վրձինը հասնում է գեղանկարչական բարձր մակարդակի։ Սքանչանալ կարելի է Քրիստոսի մերկ մարմնով, որը նկարված է և մարդակազմության կատարելությամբ, և հողագույն նրբերանգ կոլորիտի փափկությամբ, հասցված գեղանկարչական նյութական պատկերավորության։ Բաց լուսավոր օխրան, միացած կինովարի հետ, որոնցով նա գեղանկարել է դեմքերը, ձեռքերը, ոտքերը և մարմնի մերկ մասերը, հասցված են այնպիսի հյութեղության ու հագեցածության, որպիսին հատուկ է վենետիկյան նկարիչների կոլորիտին։ Այդպիսի լուսավոր երանգներով է գեղանկարված և Տիրամոր դեմքը, վիզը, ձեռքերը, որոնք թվում են ողողված լույսի ոսկեզօծ ճառագայթներով։ Մարմինների ստվերոտ մասերում օգտագործելով բաց ումբրա և բաց սրճագույն, Հովնաթանը ստեղծել է տաք և սառն գույների մեղմ հակադրումներ, որոնք իրար հետ մերված են կիսալույսերի օգնությամբ։ Բանիմաց են կիրառված և արտացոլումները։

Պատկերին շքեղություն են տալիս չափավոր զարդերը՝ կանաչ փիրուզի և մարգարիտների շարքը Տիրամոր զգեստի վզին, որոնք այնպես սազում են նրա դեռափթիթ դեմքին, և ոսկե երիզը կապույտ պատմուճանի ու կարմիր զգեստի վրա։

Վերջապես պատկերին շուք են տալիս և լուսապսակները՝ աստծու, Քրիստոսի և Մարիամի գլխների շուրջը։

Ցավոք, պետք է ասել, որ այս պատկերը էջմիածնում նույնպես եկեղեցուց հանվելով և տեղափոխվելով պահեստ, լուրջ վնասվածք է ստացել։

Սրանք են առայժմ էջմիածնի համար կատարված առավել կարևոր թեմատիկ ստեղծագործությունները։ Սա չի նշանակում, իհարկե, թե դրանց թիվն այդքան փոքր է եղել. կաթողիկոսական դիվանի գրությունների համաձայն դրանք ավելի մեծ թիվ են կազմել։

Բացի թեմատիկ պատկերներից, Հովնաթանը նկարել է և այլ գործեր՝ հրեշտակ-

ների, մարգարեների, հոգևորականների ամբողջ հասակով առանձին պատկերներ։ Ի դեպ իր ժամանակին Էջմիածնի տաճարում ցուցադրված այդ կարգի պատկերների թիվը մեծ է եղել։ Այժմ Էջմիածնում և Երևանի պատկերասրահում պահպանված քառասունից ավելի այդպիսի պատկերներ ներկայացնում են տարբեր նկարիչների գործեր։ Ակնհայտ է, որ դրանց գերակշիռ մասը պատկանում է Հովնաթանյանների դպրոցին։ Բայց դրանց միջև եղած մեծ նմանողությունը, որը հետևանք էր այդ տոհմում հարատևած գեղարվեստական ավանդությունների պահպանման, լուրջ դժվարություն է ստեղծում դրանք դասակարգելու ըստ հեղինակների։ Եվ, այնուամենայնիվ, հիմք ընդունելով Հովնաթանի արվեստին բնորոշ մի քանի հատկանիշներ, որոնց մասին վերևը խոսվել է, հնարավոր է եղել մեկ հասած մեծաքանակ, իրար նման սրբապատկերներից մոտ երկու տասնյակը վերագրել Հովնաթանին։

Դրանց մեջ իրենց բովանդակությամբ գրեթե սյուժետային են «Գաբրիել» և «Միքայել» հրեշտակապետների առանձին պատկերները։ Երկնային սրբերի դասին պատկանող այդ ռազմաշունչ էակները, որոնք ի պաշտոնե կոչված են չարի դեմ կռվելու, սատանաներից ու դևերից մարդկությանը փրկելու, պատկերված են իրենց դերում, իրենց նշանակներով՝ Գաբրիելը նիզակով և հրեղեն սրով, Միքայելը՝ նիզակով և կշեռքով։ Նրանք գետնակոխ են արել սատանաներին և նիզակով սպանում են։ Այսպիսի սյուժեներով նկարներ նույնպես որոշակի նպատակ են հետապնդել, պրոպագանդելու չարին խափանելու երկնային իշխանության ուժը։ Այդ նկատառումով Հովնաթանը նրանց կերպավորել է մարմնեղ, հուժկու բազուկներով, անհաղթ կորությամբ օժտված, ինքնավստահ, հաղթական կեցվածքով ոտնակոխ արած թևավոր սատանաներին։ Նրանք հագած են արտասովոր զգեստներ, որպիսիք խիտ ծալքերով ներքև են թափված, կապած ունեն զրահման գոտիներ։ Եթե նկատի չունենանք հրեշտակների թևերը և լուսապսակները, նրանք կմնան մարդկային իրենց և մարմնական հատկություններով, և դիմագծերով։ Նույնիսկ ավելին, Վերածնության նկարիչների նման Հովնաթանը հերոսականացրել է իր սրբերին, օժտել է նրանց ուժով և կորովով։ Նույնիսկ սատանաներն են մարդակերպ։

Հրեշտակները թեպետ պատկերված են առանձին կտավների վրա, բայց նրանց կեցվածքը, շարժումը իրար հար ու նման են։ Տարբերությունը միայն դեմքերի մեջ է։

Ուշագրավ է, որ Հովնաթանի այս պատկերի մեջ առաջին անգամ տեսնում ենք եվրոպական 17-րդ դարի բարոկկոյի արվեստին բնորոշ ոճական հատկանիշներ։ Հրեշտակների ծանրակշիռ մարմինների հաղթանդամ կազմվածքը, աշխույժ, հուժկու շարժումները, բազմածալ, փողփողուն ըզգեստները, ծավալային ձևերը, լույսի ու ստվերների հակադրումների վրա կառուցված խորությունները հիշեցնում են ֆլամանդական բարոկկոյի արվեստը։ Ըստ երևույթին, այս պատկերների ստեղծման շարժառիթը հանդիսացել է Ս. Լեհացու «Ավետաբեր հրեշտակը» պատկերը, որի հետ մեծ նմանություն ունեն հիշյալ երկու հրեշտակների պատկերները թե կոմպոզիցիայով, թե մի քանի մանրամասներով, այն տարբերությամբ, որ Լեհացու ստեղծագործությունը շատ ավելի հմուտ, անսխալ է կառուցված, թեև կերպարն ավելի պակաս առնական է, քան սրանք։

Դիմագծերով առանձնապես արտահայտիչ է Միքայելը, օժտված մարդկային ազնիվ բարեմասնություններով, չարին պատժելու գոհունակությամբ. Նույնիսկ ավելին. նրա դեմքին շողում է զմայլանքի արտահայտություն, որին քիչ չեն օգնում կանացիության հասնող նրա նուրբ, գեղեցիկ դիմագծերը։

Այլ է Գաբրիելը, որին ժողովրդի մեջ ընդունված է անվանել հոգեառ։ Նա ավելի

առնական է, հաստատակամ, ինքնավստահ, համարձակ ու նույնիսկ ագրեսիվ։

Ինչպես տեսնում ենք, նույնիսկ վերացական անձնավորությունների կերպարներ ստեղծելիս, ինչպիսիք հրեշտակներն են, Հովնաթանը հավատարիմ է մնում իր տոհմի ռեալիստական ավանդություններին, կերպավորելով յուրաքանչյուրին եկեղեցու սահմանած նկարագրի հոգեբանական առանձնահատկություններով։

Մյուս խումբ պատկերները ներկայացնում են մարգարեների՝ Եսայի, Եղիա, Սեքիա, Ամովս, Հովել, Անդեա, Նավում, Ամբակում և ուրիշներ պատկերված են ամբողջ հասակով կանգնած, յուրաքանչյուրի ձեռքին որևէ նշանակ՝ գիրք, աղոց, դույլ, հոգևորականի զգեստով՝ ներշնչանքի մեջ, ճգնակյաց մարդու վիճակում։

Այս պատկերները Հովնաթանին վերագրելու հավաստիությունը հաստատվում է նրա նախասիրած նկարելակերպի առկայությամբ, ինչպես դեմքերի, այնպես էլ ըզգեստների յուրովի մշակմամբ, որն արդեն մեթոդ է դարձել նրա մոտ։ Ճշմարիտ է, որ միևնույն մեթոդի կիրառումը բոլոր պատկերներում ստեղծում է որոշ միօրինակություն, բայց առանձին գործերում ճակատի կնճիռի առկայությունը դեմքին հաղորդում է հոգեբանական-հուզական արտահայտություն։ Նկատելի է նաև, որ նշված պատկերների մեջ Հովնաթանի վարպետությունը անհամեմատ կատարելության է հասել և՛ կերպարների հոգեբանական խորությամբ և՛ մարմնի առանձին մասերի հմուտ մշակումով։ Նման առավելություններով օրինակ ծառայող գործերից մեկն է «Մեքիա մարգարեն»։ Նա կանգնած է խորին ներշնչանքով հայացքը դեպի անորոշություն ուղղած, մտքերի մեջ սուզված, մի ձեռքը խոնարհաբար կրծքին դրած, մյուսով գիրքը բռնած։ Նա ալեհեր է, պատկառելի, խիտ աճած մորուքով, երկար զգեստով, ոտաբոբիկ։ Պատկերի առավելությունն այն է, որ մարգարեի և՛ կեցվածքը, և՛ ձեռքերի շարժումը, և՛ դեմքի արտահայտությունը ուղղված են մեկ նպատակի և միասնաբար նպաստում են ներշնչանքի մեջ գտնվող մարդկային հոգեվիճակի դրսևորմանը։

Հովնաթանը միակերպ չի պատկերել մարգարեներին. նա ձգտել է տարբերել նրանց ըստ տարիքի, ըստ իմաստության, ըստ նրանց մարգարեությունից բխող հատկանիշների, տարբեր գրքերում, տարբեր հուզմունքի արտահայտությամբ։ Մի ընդ-հանուր հատկություն է բնորոշ այդ պատկերներին, դրանք մարդկային են իրենց նըկարագրով, մտածողներ են, խոհական-հոգեբանական։

Մյուս խումբ նկարները ներկայացնում են ականավոր հոգևորական գործիչների պատկերներ՝ Մովսես Խորենացի, Գրիգոր Նարեկացի, Գրիգոր Տաթևացի, Հովհան Ոսկեբերան, Օհան Օձնեցի, Դավիթ Անհաղթ, Գրիգոր Աստվածաբան և ուրիշներ։

Կոմպոզիցիոն առումով նկատելի տարբերություն չի նկատվում սրանց և մարգարեների միջև։ Սակայն նկարիչն աշխատել է յուրաքանչյուրի կեցվածքի, համապատասխան դիմագծերի, զգեստավորման, հատկանշող մանրամասների օգնությամբ զանազանություն տալ նրանց կերպարներին։ Իհարկե չպետք է կարծել, թե սրանք այսօրվա հասկացողությամբ լիարժեք դիմանկարներ են, այլ մոտավոր պատկերացումով, երևակայության օգնությամբ ստեղծված դիմապատկերներ են, ելակետ ընդունելով նրանց գործունեությունը և գրական աշխատությունները։

Ըսա ժամանակի ըմբռնման, նա նրանց կերպարների մեջ առաջին հերթին տեսել է հոգևորականի, շատ դեպքերում աստվածային ներշնչանքի վերագրելով նրանց ստեղծագործական ընդվզումները։

Այսպես՝ տասներորդ դարի մեծահանճար բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացուն նա պատկերել է շուրջառով և վեղարով, ձեռքերը կրծքին խաչած, Քրիստոսի պատկերը կրող մատյանը գրկին, միստիկական զմայլան-

քով Հայացքը երկինք ուղղած աղոթք մըրմնջալիս, որտեղ ամպերի շրջապատում հայտնվել է Տիրամայրը՝ մանուկը գրկում։ Նարեկացին աղերսալից աղոթում է, ասես դիմելով Աստվածամորը իր «Ողբ»-ի խոսքերով.

«Ընդունիր աղոթքն այս աղերսալից
քեզ դավանողիս...
Եվ այն ընծայիր Աստծուն իբրև պաղատանքը քո,
Խառնելով նրան՝ մեծիդ մատուցված
իմ պաղատալից
ներբողն առաջին».

18-րդ դարում Նարեկացուն այդ տեսանկյունով ըմբռնելը զարմանալի չէ, քանի որ նույնիսկ 19—20-րդ դարերի հայ նկարիչների ստեղծագործություններում Նարեկացին կերպավորվել է որպես միստիկ բանաստեղծ։ Հովնաթանի պատկերի մեջ թերևս հնարավոր լինի գտնել ինչ-որ չափով զուգորդում Նարեկացու ճգնակյաց անձնավորության հետ, բայց մեծ գրողին հատուկ այն հախուռն հոգեկան պոռթկումը, որն արտահայտված է նրա «Մատյան ողբերգության» մեջ, իր լիակատար արտացոլումը չի գտել հիշյալ պատկերում, քանի որ դա դիմանկար չէ բուն իմաստով։

Եթե Գրիգոր Նարեկացու պատկերի մեջ նկարչի ջանքերն ուղղված էին ինչ-որ չափով միստիկական զմայլանքի, ներշնչանքի մեջ գտնվող մեծ գրողի հոգեվիճակը դրսևորելու, ապա Գրիգոր Տաթևացու պատկերի մեջ տեսնում ենք կրոնական, հասարակական գործչի նկարագրի հատկանիշներ։ Աստվածաբան, փիլիսոփա, գիտնական, մանկավարժ, արվեստագետ, հասարակական գործիչ՝ այսպիսի բազմակողմանի կըրթության տեր է եղել Տաթևացին։ Նրա գործունեության հետ է համընկնում Տաթևի համալսարանի ամենածաղկուն շրջանը 1388—1409 թվականներին, երբ նա եղել է այնտեղի ուսուցչապետ տնօրենը, վայելելով մեծ հռչակ։

Տաթևացին կերպավորված է վարդապետական զգեստով՝ շուրջառով, վեղարով, ձեռքին գավազան և գիրք։ Դժվար է ստույգ ասել, տեսե՞լ է արդյոք Հովնաթանն իր ժամանակին Տաթևի դպրոցի № 1203 ձեռագրում Գ. Տաթևացու դիմանկարն իր աշակերտների հետ, բայց ինչ-որ ընդհանուր գծեր կան իր պատկերած և հիշյալ ձեռագրում եղած դիմանկարների միջև։ Տարբերությունն այն է, որ ձեռագրում Տաթևացին ավելի ծերացած տարիքում է, մինչդեռ Հովնաթանի պատկերած դիմանկարում ավելի երիտասարդ է ու աշխույժ։

Հովնաթանի ստեղծած Տաթևացու կերպարը գործունյա, մտածող, ծանրակշիռ մարդու տպավորություն է թողնում, չնայած, նկարիչն ավելի շատ շեշտը դրել է կրոնավորի էության վրա։

Սրանցից տարբեր է Դավիթ Անհաղթի պատկերը։ Նա համարվում է վեցերորդ դարի նեոպլատոնյան դպրոցի հայ փիլիսոփայական մտքի ամենաականավոր ներկայացուցիչներից մեկը, որին «անհաղթ» մականունն են տվել եկեղեցական վեճերի ժամանակ ցուցաբերած իր հմտության, խոր մտքի և անհաղթելիության շնորհիվ։ Հովնաթանը չէր կարող ծանոթ չլինել նրա գործունեությանը և հռչակին։ Ահա թե ինչու նա կերպավորված է հռետորի դիրքով, ինքնավստահ, խրոխտ, խոհուն արտահայտությամբ. ազդեցիկ է և նրա բարձր հասակը։ Ճակատի կնճիռը ինչ-որ չափով օժանդակում է կենտրոնացած մտքի տեր մարդու ներքնաշխարհը բացահայտելու։

Այն հանգամանքը, որ Հովնաթանը ձգտել է մարդկային հատկություններով, ռեալիստորեն պատկերել եկեղեցու կողմից սրբացված այդ անձնավորություններին, վկայում է 18-րդ դարի հայկական գեղանկարչության առաջադիմական զարգացման մասին։

Էջմիածնում աշխատած տարիներին Հովնաթանը ստեղծել է Ղուկաս կաթողիկոսի դիմանկարը։ Հայաստանում կատարած նրա գործերում դա առայժմ միակ դիմանկարն

է, նկարված բնականից։ Բնագիրը մնում է անհայտ, բայց վերարտադրությունը տպագրված է Գյուտ ավագ քահանա Աղանյանի «Դիվան հայոց պատմության» Դ. գրքում։

Կասկածից վեր է, որ դիմանկարը կատարվել է կաթողիկոսի կենդանության օրով, բնականից, 1783—1799 թվականների միջոցում։ Այս ենթադրությունը հավանական է նախ այն նկատառումով, որ դա հայ նկարչի, այն էլ Հովնաթանյանների դպրոցի գործ է, ապա և այն պատճառաբանումով, որ Հովնաթանը մի քանի տարի շարունակ աշխատել է Էջմիածնում, բավականաչափ մոտ հարաբերության մեջ գտնվելով կաթողիկոսի հետ։ Մի՞թե կաթողիկոսը կարող էր բաց թողնել այդպիսի առիթը։

Կաթողիկոսը պատկերված է կիսադեմ, վեղարով։ Նրա դեմքը խաղաղ է, պատկառելի։ Կենդանի մարդու տպավորությունն այնքան ակնառու է, որ կասկած չի մնում նմանողության մասին։ Ըստ երևույթին, կիսադեմ վիճակը լայն հնարավորություն չի տվել նկարչին արտահայտիչ դարձնելու դիմանկարը։ Մշակումը կատարված է ընդհանրացումներով, որպիսի մեթոդ բնորոշ է նրա եկեղեցական պատկերներին։

Հովնաթանի գործերի թիվը այսքանով չի ավարտվում։ Ըստ գրական հաղորդումների, Հովնաթանի ժամանակ Էջմիածնի տաճարում եղել է հարյուր քան նկար։ Պետք է ենթադրել, որ դրանց նույնն է վիճակվել, ինչ որ Նաղաշի, Հակոբի, Լեհացու պատկերներին։ Եղած գործերը սակայն, բավական են ընդհանուր պատկերացում ունենալու համար նրա մասին։ Նրա գործի շարունակողները եղան նրա որդին ու թոռները, շարունակելով այդ դպրոցի ավանդությունը։

Էջմիածնում պատվերն ավարտելուց հետո Հովնաթանը վերադառնում է Թիֆլիս, Իրակլիի պալատը. նրա հետագա կյանքը մնում է առայժմ անհայտ։

Կարելի է ասել, որ Հովնաթանը, թեմատիկ պատկերի զարգացման գործում, իր տոհմի ներկայացուցիչների մեջ հանդիսացավ Նաղաշի ամենաարժանավոր հաջորդը, հաջողությամբ շարունակելով նրա գեղարվեստական ավանդությունները։ Միաժամանակ, Նաղաշից հետո, գեղարվեստական գործունեությամբ լինելով իր տոհմի ամենաբեղմնավոր նկարիչը, նա ավելի աշխարհիկ գունավորում տվեց կրոնական թեմաներով պատկերներին, պահպանեց մոնումենտային գեղանկարչության սկզբունքները, արժանի բարձրության վրա պահեց գեղարվեստական արտահայտչական միջոցները։ Որոշ գործերով ավելի կատարելության հասցրեց իր տոհմի գեղանկարչական կուլտուրան, նախապայմաններ ստեղծեց դիմանկարի ժանրի զարգացման համար, որի իրականացումը տեսնելու ենք իր հաջորդների, մասնավորապես Հակոբի ստեղծագործության մեջ։

ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

Հովնաթան Հովնաթանյանի անմիջական հաջորդը հանդիսացավ նրա որդին՝ Մկրտում Հովնաթանյանը (1765—1842), որի կյանքի ու գործունեության մասին նույնպես չկան անհրաժեշտ տեղեկություններ։

Գիտենք, որ Մկրտումը ծնվել է Թիֆլիսում։ Իրենց տոհմում ավանդություն դարձած սովորության համաձայն սկսել է սովորել հոր մոտ, ապա հասուն տարիքում օգնել նրան գեղարվեստական պատվերները կատարելու գործում։ Այդպիսի պատվերներից մեկը հանդիսացել է Էջմիածնի տաճարի պատկերազարդումը 1783—1786 թվականներին։

Մկրտումի մասնակցությունը հիշյալ աշխատանքին հավաստիացվում է երկու փաստաթղթերով. առաջինը՝ տաճարում պահպանված նրա հայերեն ստորագրությունն է՝ «Պատկերանկարիչ Մկրտիչ Հովնաթանյան», մյուսը՝ Ղուկաս կաթողիկոսի 1784 թվակա-

նի նամակը, ուղղված Մկրտումի հորը՝ Հովնաթանին, որով առաջարկվում էր նրան իր աշակերտների հետ էջմիածին գալ՝ տաճարը պատկերազարդելու։ Տրամաբանական է ենթադրել, որ աշակերտներից մեկն էլ իր որդին է եղել՝ Մկրտումը։

Մկրտումը մասնակցել է նաև ավագ սեղանի պատկերազարդմանը, ծաղկանկարներ անելով պատերին։

Անշուշտ, տաճարի որմերի ծաղկանկարների նախագծերը պատրաստել է Հովնաթանը, նմանեցնելով գմբեթի վերևի մասում պահպանված Նաղաշի նկարած բնօրինակներին, իսկ Մկրտումը միայն կատարողի դերում է եղել։ Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե արդյո՞ք Մկրտումը էջմիածնում պատկերներ նկարել է, դժվար է դրական պատասխան տալ, քանի որ նա այդ ժամանակ ընդամենը տասնութ տարեկան էր, առաջին անգամ էր առիթ ունենում մասնակցելու հոր ստեղծագործական աշխատանքին ու դեռևս չուներ անհրաժեշտ ըստեղծագործական փորձ։

Պետք է ենթադրել, որ նա նույնպես մնացել է էջմիածնում մինչև 1786 թվականը և տաճարի նկարազարդումն ավարտելուց հետո, հոր հետ վերադարձել է Թիֆլիս։ Այնտեղ էլ ընթացել է նրա հետագա գործունեությունը։

Հովնաթանի մահից հետո լավագույն նըկարիչը Մկրտումն էր, որը բնակվելով Թիֆլիսում թե՛ տեղի, թե՛ Հայաստանի եկեղեցիների համար պատկերներ էր նկարում։ Առայժմ հայտնի գործերից մեկը համարվում է «Աստվածամայրը մանկան հետ» ազատորեն արտանկարված Ռաֆայելի նույնանուն պատկերից, ըստ երևույթին, ինչ-որ արտատպված օրինակից։ Պետք է ասել, որ այն բնագրի ճշգրիտ պատճենը չէ։ Թեպետ, կոմպոզիցիայով, մարմինների կառուցվածքով բավականաչափ նման է։ Մկրտումն իր վրձինին ազատություն է տվել թե կերպարի վերարտադրման, թե կոլորիտի ինքնորոշման հարցում։ Մանավանդ որ նա նըպատակ չի ունեցել բծախնդիր ճշգրտությամբ այն ընդօրինակել։ Գույնե և այն նկարված է որևէ եկեղեցու պատվերով, բայց ուշագրավն այն է, որ Մկրտումը չի պահպանել ոչ իր կոլորիտը, ոչ էլ Ռաֆայելի բնօրինակի նմանությունը։ Մկրտումի ուրիշ ստեղծագործությունների հետ համեմատած սրա կոլորիտը շատ բաց է և գունատ. Մինչդեռ նրա կոլորիտը ավելի գունեղ է։ Ուշադրության արժանի է Տիրամոր կերպարը, որը որոշ չափով հայկական է, թերևս, նկարչի ազգային խառնվածքի ինքնաբուխ մղումով։ Վերջապես կարևոր է նշել նաև, որ շարունակելով իր տոհմի ռեալիստական ավանդականությունը, Մկրտումը Մարիամի և մանկան կերպարների մեջ ըդրել է մարդկային հատկություններ և կենսական ջերմություն, օժտել է նրանց մարդկային զգացմունքներով։

Անշուշտ, սրանցով չեն սահմանափակվում Մկրտումի եկեղեցական պատկերները. հայտնի է, որ նա էլ իր նախորդների նման, իր ժամանակի զգալի մասը հատկացրել է Հայաստանի եկեղեցիների համար սրբապատկերներ և նկարազարդումներ կատարելով, բայց դրանք դեռևս մնում են անհայտ։ էջմիածնի համար նրա կատարած հայ թագավորների ամբողջ հասակով դիմանկարները, որոնք մեկը մյուսին խիստ նման են, ստանդարտ, միապաղաղ կատարումով չեն ներկայացնում գեղարվեստական արժեք, դրա համար էլ դրանց մասին չի խոսվում։

Մկրտումի ընդունակությունները առավել չափով դրսևորվել են դիմանկարչության ասպարեզում։ Մինչդեռ կրոնական ինքնաստեղծ պատկերներում Մկրտումի ստեղծագործական հնարավորությունները թվում են սահմանափակ, դրան հակառակ, դիմանկարային ժանրում տպավորությունն այնպիսին է, որ կարծեք թե գործ ունենք ուրիշ նկարչի հետ։ Նրա դիմանկարները նման են մոդե-

լին, արտահայտիչ են, կենսունակ, նրանց կերպարներով կարելի է ճանաչել 19-րդ դարի սկզբում Անդրկովկասի առևտրական դասին պատկանող ներկայացուցիչներին, իրենց անհոգ ապրելակերպով, կենցաղով, տարազով ու այլ հատկանիշներով։ Քանի որ Մկրտումը առավելապես ապրել ու ստեղծագործել է Թիֆլիսում, բնականաբար, նրա պատվիրատուն հանդիսանալու էր Թիֆլիսի բուրժուազիան։ Նկարիչ Գ. Շարբաբչյանի հաղորդած տեղեկություններով, Թիֆլիսում, մասնավոր մարդկանց տներում, կան պահպանված Հովնաթանյաններից դիմանկարներ։ Հովնաթանյանների վրձինին պատկանող առանձին դիմանկարներ կան և Թիֆլիսի Արվեստների Պետական թանգարանում, որոնք վերագրվում են անհայտ վրացի նկարիչների։ Դրանցից է «Դարեջանի դիմանկարը»՝ գործ Հ. Հովնաթանի, որի մասին արդեն խոսվել է, և մի քանի այլ դիմանկարներ, որոնք պետք է վերագրել Մկրտում Հովնաթանյանին։

Դարեջանի դիմանկարին, իր ոճական հատկանիշներով, շատ մոտ է Իրակլի Երկրորդի աղջկա՝ «Թեկլեի դիմանկարը», որի հետ համաձայն է և վրացական արվեստի պատմաբան Շ. Ամիրանաշվիլին*։ Միայն թե նա սխալ եզրակացության է հանգել, համարելով դրանք միևնույն նկարչի ստեղծագործություններ, միաժամանակ որակելով, որ «Թեկլեի դիմանկարը» կատարված է պակաս վարպետությամբ և որոշ մասերի կոպիտ մշակումով։ Որ այդ դիմանկարները պատկանում են միևնույն դպրոցին, կարելի է չկասկածել, բայց որ դրանք նկարված են տարբեր նկարիչների ձեռքով, կասկածից վեր է։ Թեկլեի դիմանկարի հեղինակը, անշուշտ, Հովնաթանի որդի Մկրտումն է, որը սովորել է հոր մոտ, օգնել նրան և նրա հետ միասին ստեղծագործել Թիֆլիսում, որտեղ պալատում և ազնվական դասի շրջանում հոր միջոցով ստեղծել էր լայն ծանոթություն։ Ընդունելով, որ 18-րդ դարից սկսած մինչև 19-րդ դարի վերջերը Վրաստանում աշխատել են հայ նկարիչներ Հովնաթանյանները, ոմանք նույնիսկ պալատական նկարչի պաշտոնով, Ամիրանաշվիլին, սակայն ցույց չի տալիս նրանցից ոչ մի ստեղծագործություն, բացառությամբ Հակոբի, և Թիֆլիսի Արվեստների թանգարանում պահված նրանց պատկանող ստեղծագործությունները համարում է անհայտ վրացի նկարիչների գործեր։ Նա նույնիսկ Հովնաթանյանների ամբողջ տոհմը ներկայացնում է որպես «Թիֆլիսի դպրոցի» ներկայացուցիչներ։ Հայտնի է, որ Վախթանգ 6-րդի պալատական նկարիչ Նաղաշ Հովնաթանը, մինչև պալատ հրավիրվելը, արդեն Սյունիքի հայկական դպրոցում կրթություն ստացած, վաղուց ի վեր ձևավորված, Հայաստանում մեծ համբավ ձեռք բերած արվեստագետ էր, ապա միայն որպես հռչակված նկարիչ և աշուղ հրավիրվել է Վախթանգի պալատ, օգտակար դեր կատարելով վրացական արվեստի հետագա զարգացման գործին։ Նաղաշի թոռ Հովնաթան Հովնաթանյանը Իրակլիի կողմից պալատ է հրավիրվել որպես արդեն ձևավորված, համբավ ձեռք բերած նկարիչ։ Այնուհետև հանդես եկած Հովնաթանի որդին՝ Մկրտումը, և նրա որդին՝ Հակոբը, նույն կերպ դաստիարակվել են Հովնաթանյանների դպրոցով, աշխատելով Թիֆլիսում նույնպես որպես ձևավորված նկարիչներ։ Այնպես որ ոչ թե Թիֆլիսն է ստեղծել Հովնաթանյանների դպրոցը, այլ Հովնաթանյաններն են ստեղծել «Թիֆլիսի դպրոցը», անկասկած, հայ ազգային արվեստի ավանդությունների պահպանումով։ Վերջապես, Հովնաթանյանները ոչ թե պատկանում են «Թիֆլիսի դպրոցին», ինչպես ձգտում է հաստատել Շ. Ամիրանաշվիլին, այլ հայկական դպրոցին, որպես հայ նկարիչներ։

Ինչպես ասվեց, Թեկլեի և Դարեջանի դի-

Ш. *Амиранашвили*—История грузинского искусства, Москва, 1963, стр. 361—365.

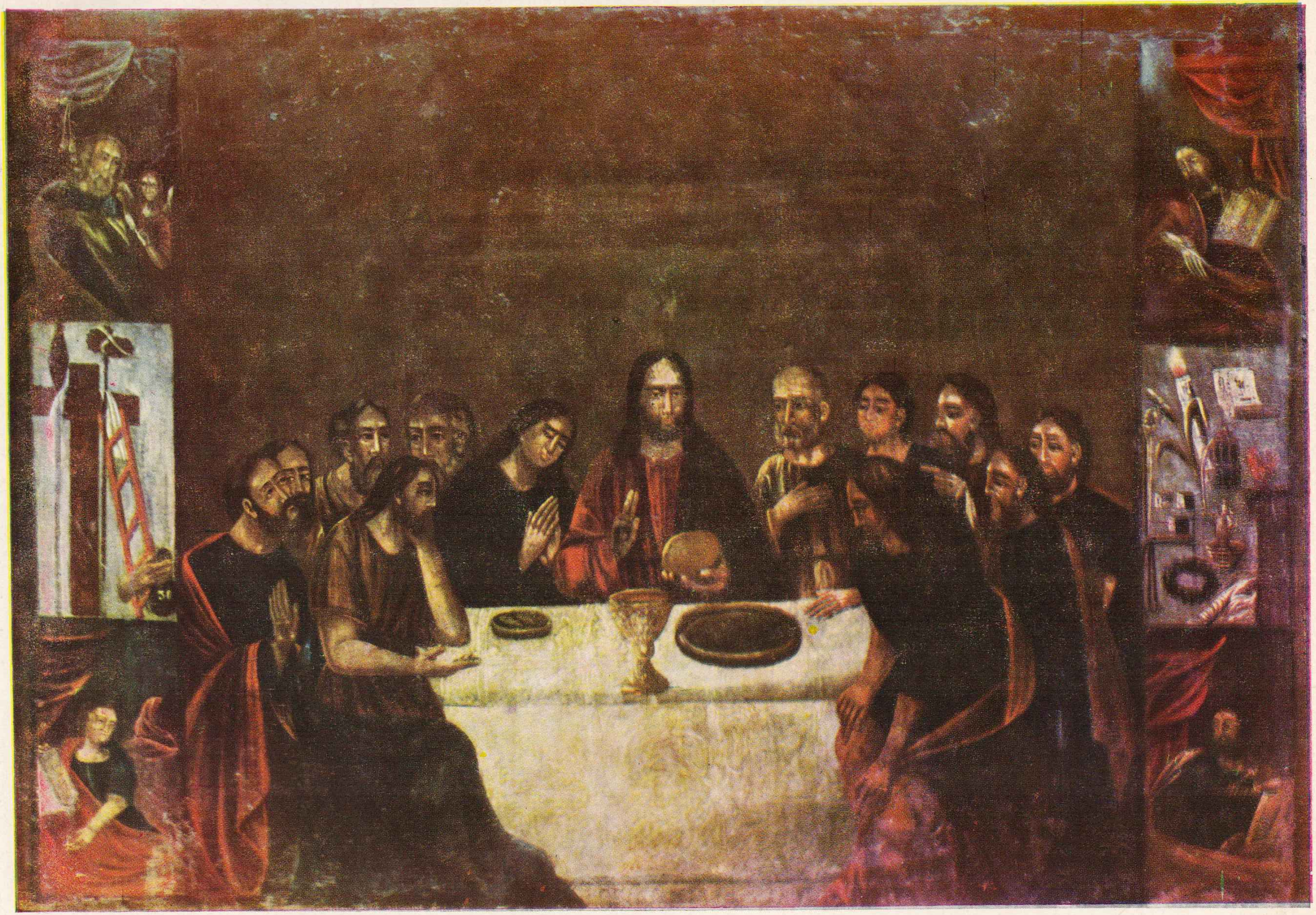
մանկարների միջև կա ոճական ընդհանրություն, քանի որ մեկը պատկանում է հոր, մյուսը՝ որդու ստեղծագործությանը։ Ոճական ընդհանրությունն արտահայտվում է նրանց կոմպոզիցիայի նմանության, դիմագծերի մոնումենտալ մշակման և զգեստների պատկերման ձևի մեջ։ Արքայադուստրը նույնպես պատկերված է կես մեջքով նստած, դիմահայաց դիրքով։ Մկրտումը պահպանել է հոր ոճը, կարևոր ուշադրություն նվիրելով կերպարին։ Թեկլեն թեպետ նստած է նկարվողի դիրքով, բայց նրա արտաքինն արտահայտում է շարժուն կենսունակություն։ Դիտողին հառող նրա մեծ աչքերը կարծես թե սպասողական դրության մեջ են, արտահայտելու համար նրա խոհերը։ Նկատելի է, որ գործ ունենք աշխույժ, առույգ, համառ բնավորության տեր կնոջ հետ։ Ճիշտ է, նրա նկարագիրը, հպարտ կեցվածքը, իշխող հայացքը և խաղաղ դիմագծերի տակ թաքնված կամքի ուժը անմիջապես հաստատում են նրա բարձրաստիճան ազնվական ծագումը, բայց այստեղ չկա այն պաշտոնական, իշխող դիրքը, որպիսին առկա է Դարեջանի դիմանկարում։ Թեկլեն ավելի մարդամոտ, ավելի մարդկային, ավելի զգայուն է թվում։ Մկրտումը ձգտել է տալ դիմանկարին տոնական պատշաճ հանդիսավորություն, որը համապատասխաներ արքայադստեր կոչմանը, դիրքին։ Դրան նպաստում է և նրա տարազը. կիսաբաց կրծքով երկար զգեստ, ուսերից իջնում է մորթյա, թանկարժեք պատմուճան, գլխին ունի ազնվական դասին հատուկ բարձր թասակ, որից իջնող նուրբ քողը գրկում է վիզը և իջնում ուսերին։

Ըստ երևույթին, Հովնաթանյանների տոհմի համար սկզբունք է եղել՝ պատկերվողի կերպարը վերարտադրել ճշմարտացիորեն, առանց գունազարդելու։ Դրանով պետք է բացատրել, թե ինչու ոչ Դարեջանի, ոչ էլ Թեկլեի դիմանկարներում, չնայած իրենց ազնվական բարձր դիրքին, չի նկատվում որևէ միտում կերպարներն իդեալականացնելու։ Հավատարիմ մնալով իր տոհմի գեղարվեստական ըմբռնումներին, Մկրտումը խստորեն պահպանել է Թեկլեի դեմքի կոնկրետությունը, որն զգացվում է դիմագծերի յուրաքանչյուր մանրամասնի մեջ, ընդգծելով այն ամենը, ինչ որ օգնում է կերպարի կենդանի արտահայտությանը։ Այդ են վկայում քանդակի նման ծեփված ծավալային դեմքը, փղոսկրի նման ողորկ կուրծքը առարկայական հատկությամբ մշակված զգեստները։

Ինչպես նկատվում է Մկրտումի մի քանի դիմանկարներից, նա ձգտել է տարբեր խավի պատկանող մարդկանց կերպարներին սոցիալական մեկնաբանում տալ։ Իրականությունը ճշմարտացիորեն պատկերելով, ստեղծել է բազմազան կերպարներ, որոնց մեջ յուրաքանչյուրի հարազատ նկարագիրը համոզիչ կերպով տրված է։

Մկրտումին պետք է վերագրել նաև Թիֆլիսի Արվեստի թանգարանում պահվող «Վրացուհու» և «Միրզաշվիլու» դիմանկարները, որոնք մնում են որպես անհայտ նկարիչների գործեր։ Պարզ երևում է, որ դրանք նկարված են Հովնաթանյանների տոհմի ավանդական ոճով։ Կատարված են գեղանկարչական նույն սկզբունքներով, դիմագծերի, զգեստների մշակման, գույների, լույսերի ու ստվերների կիրառման այնպիսի հարաբերությամբ, ինչպես նկարչի այլ գործերը։

Բավական արտահայտիչ դիմանկար է «Կինը ծաղկավոր գլխաշորով»։ Բացի նրանից, որ դիմանկարում լավ զգացվում է կոնկրետ անձի սուր նմանողությունը և անկրկնելի անհատականությունը, այն շատ էլ կենդանի է թվում իր բնական տարերքի մեջ, առևտրական բարձր դասին պատկանելը շեշտող իր մեծամիտ, հպարտ կեցվածքով։ Նրա սոցիալական պատկանելությունը ակնհայտ է դառնում դեմքը զարդարող թանկարժեք ականջօղերով, վզի բազմաշար մարգարիտներով, որոնք իջնում են մինչև կուրծքը և կրծքին շողշողացող մե-



VII. Անհայտ նկարիչ. *Խորհրդավոր ընթրիք։*

ծագին զարդով, որոնք շուք են տալիս նրա արտաքինին։ Ապա՝ գլխի զարդահյուս թասակը, ծաղկավոր գլխաշորը և խաս զգեստները, որոնցով ջոկվում է փարթամության մեջ ապրող այդ դասի ներկայացուցիչը։

Այդքան տեղ տալով արտաքինին, Մկրտումի համար կարևորը մնում է դիմագծերի արտահայտությունը. բավական է ուշադիր նայել այդ կնոջ աչքերին, տեսնելու համար, թե նկարիչը դրանց օգնությամբ ինչպես է կարողացել բացահայտել կնոջ ներքնաշխարհը, նրա սահմանափակ մտահորիզոնը, հասարակական հետաքրքրասիրության փոքր շրջանակը։ Դրանով մեկտեղ, Մկրտումը շեշտել է և այդ կնոջ աչքի ընկնող արտաքին գրավչությունը՝ կովկասցու շեշտված դիմագծերով, որի մեջ նկատվում է արևելցու չհղկված, բայց բնական գեղեցկությունը։

Գեղարվեստական միջոցներով Մկրտումը չի շեղվում դասական դիմանկարների սկզբունքից, պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ է օգտագործված կտավի մակերեսը. գլխի, մարմնի զգեստների համապատասխան տեղաբաշխումով. անսխալ է կազմակերպված տարածական միջավայրը, բանիմացորեն է կիրառված լույսի էֆեկտը. նկարչի պատկերման մեթոդը միանգամայն ռեալ է, հիմնված անկեղծ հայեցողության վրա. դրանով էլ պայմանավորված է կոլորիտի նյութականությունը։

Կենդանի հայեցողությամբ կերպարներ ընկալելու և անկեղծ անմիջականությամբ պատկերելու ավելի լավ ապացույց է «Կինը թոռնիկի հետ» խմբական դիմանկարը։ Հիսունի մոտ կինը նստած աթոռին, ձեռքով թոռնիկի ուսը գրկած, խաղաղ հայացքով դիտողին է նայում։ Նրա կողքին հնազանդորեն կանգնած է մոտ տասը տարեկան, բարեհամբույր դիմագծերով թոռը։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ նրանք դիրք են ընդունել նկարվելու. հավանաբար, դա ոչ թե նկարչի մտահղացումն է, այլ պատվիրատուի ճաշակն է թելադրել, ինչպես ընդունված էր Թիֆլիսի առևտրական դասի շրջաններում։ Բայց դա չի խանգարել Մկրտումին կերպարները պատկերելու բնական վիճակում, կենդանի արտահայտությամբ։ Տատիկի հայացքի վրա նույնիսկ կարելի է կարդալ փորձված տանտիրուհու լրջմտություն, թոռան հանդեպ ունեցած ջերմ հոգատարություն։ Հավատում ես, որ նա տան հուսատու հենարանն է։ Դիմանկարում ընդհանրապես նկատվում է իրականության ընկալման անկեղծ անմիջականություն, առանձին ջերմությամբ դրսևորված տղայի կերպարով։ Մկրտումը համարձակորեն կողք-կողքի է դրել իրարից խիստ հեռու երկու մարդկային տարիք. մեկը դեպի իր կյանքի մայրամուտն է թեքվում, մյուսի արշալույսն է սկսվում։ Մեկի բազմախորհուրդ ու նշանակալի դիմագծերին հակադրված է մյուսի միամիտ, մանկական պարզությամբ անմեղ հայացքը։ Երեխայի դիմագծերն այնքան կենդանի են տրված, որ նրա կերպարը թվում է այժմեական ճանաչելի, մտերիմ։

Ըստ երևույթին, Մկրտումը սիրում է դիմանկարների համար տարածական միջավայր ստեղծել, դրա համար էլ պատկերի ֆոնը լցնում է կամ վարագույրներով, կամ իրերով։ Հիշյալ նկարում կախված վարագույրների օգնությամբ բավական լավ կազմակերպված է ֆոնը, տալով պատկերին դեկորատիվ շքեղություն և հարուստ միջավայր, աշխույժ տպավորություն։ Անկյունագծով ձգվող վարագույրը՝ կախ ընկած ծոպերով, մտածված ձևով ներդաշնակված է մարդկանց կեցվածքների հետ։ Այստեղ, ավելի քան նախորդ դիմանկարում, ամեն ինչ ծառայում է կերպարների արտահայտչականության դրսևորմանը։

«Անդրոնիկաշվիլու դիմանկարը» իր կոմպոզիցիոն լուծումով չի տարբերվում նախորդ գործի կանացի ֆիգուրից։ Երեք քառորդ դիրքը, ձեռքի դրվածքը, գլխաշորը նույն ձևով են դասավորված։ Բայց այստեղ ներկայացված է երիտասարդ, գեղեցիկ դի-

մազծերով, բարձրահասակ, ազնվական ծագում ունեցող մի կին։

Հիշյալ դիմանկարների միջոցով կարելի է պարզ պատկերացում ունենալ 19-րդ դարի սկզբի Թիֆլիսի առևտրական դասի ներկայացուցիչների ապրելակերպի, ճաշակի, կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին։

Դրանք առևտրական դասի բնորոշ կերպարներն են, ներկայացված առավելապես տոնական տրամադրությամբ, իրենց հատուկ պճնասիրությամբ։

Մկրտումը նկարել է նաև իր ժամանակի առանձին անվանի մարդկանց դիմանկարները, որոնցից հայտնի է «Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարը»։ Դատելով դիմանկարով, կաթողիկոսը գտնվում է խոր ծերության մեջ. հետևապես, կարելի է եզրակացնել, որ Մկրտումը այդ դիմանկարը նկարել է 1820-ական թվականների վերջերին կամ 1830-ական թվականների սկզբին, քանի որ 1835 թվականին կաթողիկոսը վախճանվել է։ Եփրեմը պատկերված է գրեթե դիմահայաց, վեղարով, նստած սեղանի առաջ, կաթողիկոսական տարբերանշաններով։ Դիմանկարը դիտողի վրա թողնում է օտար դպրոցի ազդեցությունից զերծ, ինքնուրույն կերպով զարգացած, ինքնատիպ նկարչի ստեղծագործության տպավորություն։ Հատկություն, որն ընդհանրապես զգացվում է Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչների՝ Մկրտումի ու Հակոբի արվեստում։

Կաթողիկոսի դիմանկարի առավելությունը՝ կերպարի կոնկրետության, նմանողության, ներքին ապրումները դրսևորող արտահայտության մեջ է։ Իսկ այս հատկությունները պահպանվում են գեղանկարչական համեստ, պարզ միջոցներով, առանձնապես չհետապնդելով գունեղ, բազմազան կոլորիտ։ Գրեթե միագույն օխրայի երանգների վրա կառուցված կոլորիտը բավական մոտ է Մկրտումի հոր՝ Հովնաթանի կոլորիտին, որի ազդեցությունը ակնհայտ է որդու վրա։

Մասնավոր հավաքողների մոտ եղած Հովնաթանյանների գործերից Մկրտումին է վերագրվում «Շուշանիկ Գուրգենբեկովայի դիմանկարը» տոնական զգեստներով, արդուզարդով, հպարտ դիրք ընդունած, իրեն ցուցադրելու ինքնագոհ վիճակում։

Վերջապես Մկրտումի ստորագրությամբ մեզ հասել է մի գործ, որը նվիրված է Հայկ Նահապետին, որն անվանում են «Ջինվոր», բայց դրա սյուժեն վերցված է Մովսես Խորենացու պատմությունից և ներկայացնում է Հայկի ու Բելի կռիվը։ Դա հաստատվում է նկարի մի անկյունում պահպանված մակագրությամբ, որտեղ գրված է՝ «Հայկը սպանում է Բելին, հրամայելով թաղել նրան բարձր բլրի վրա»։ Պատկերի վրա կա նաև մակագրություն այն մասին, որ «նկարված է ձեռամբ Մկրտում Հովնաթանյանի, 1836 թ.»։

Մկրտումը նույնպես հաստատուն է պահել իր տոհմի ավանդությունը, որդիներին նվիրելով իր սիրած արվեստին՝ նկարչությանը, նույն կերպ դաստիարակելով և ուսուցանելով նրանց իր գիտելիքները։ Այսպիսով Մկրտումը հանդիսացավ անցման շրջանի նկարիչը ֆեոդալիզմից կապիտալիզմին անցնելու դարագլխին, իր ստեղծագործության առաջին շրջանում որպես որմնանկարիչ դեռևս կապված մնալով 17—18-րդ դարերի հայկական արվեստի հետ, իսկ երկրորդ շրջանում, Անդրկովկասում կապիտալիզմի զարգացման նախնական շրջանում, զբաղվելով դիմանկարով, ճանապարհ հարթեց այդ ժանրի ձևավորման ու նոր զարգացման համար։

●

Այնպես, ինչպես Արևելյան Հայաստանում Հովնաթանյանների տոհմը տվեց նկարիչների մի ամբողջ սերունդ, որի ներկայացուցիչները երկու դար շարունակ, ա-

վանդաբար, մեկը մյուսին հաջորդելով կարևոր դեր կատարեցին հայկական արվեստի, մասնավորապես գունանկարչության զարգացման ասպարեզում, այնպես էլ Արևմտյան Հայաստանում, 18-րդ դարի սկզբներին հանդես եկավ Մանասների տոհմը, որի ներկայացուցիչները գործեցին մինչև 19-րդ դարի վերջերը, իրենց գործունեությամբ կապված լինելով թուրքական պալատի հետ Կոստանդնուպոլսում, նպաստելով Արևմտյան Հայաստանի արվեստի զարգացմանը։

Մանասների տոհմի մասին համառոտ հաղորդումներ է արել իր գրքում եգիպտահայ նկարիչ Օ. Ավետիսյանը։ Ստեղծագործությունների բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս խոսելու նրանց արվեստի մասին, ստիպված ենք բավարարվել տարագրության մեջ ապրող այդ նկարիչների միայն անունները հիշատակելով։

Ըստ այդ հաղորդագրության, Մանասների տոհմը ծագում է Կապադովկիայի Կեսարիա քաղաքից, հետագայում բնակություն հաստատելով Կոստանդնուպոլսում։ Այդ տոհմի առաջին նկարիչը եղել է Բարսեղ Մանասը, որը աշխատել է Սուլթան Ահմեդ III-ի պալատում։ Նրա որդին՝ Ռաֆայել Մանասը սովորել է Իտալիայում և աշխատել թուրքական սուլթաններ՝ Մահմեդ I, Օսման III և Մուստաֆա III-ի պալատում։ Նկարչի տաղանդը առիթ է տվել նրան համարելու իր դարի Ռաֆայելը։

Ռաֆայել Մանասի որդի Մենաս Մանասը սովորել է Աբբաթ Տոդերինիի մոտ, աշխատելով սուլթան Աբդուլ Համիդի պալատում։

Այս երեք նկարիչները ապրել ու ստեղծագործել են 18-րդ դարի ընթացքում. այս տոհմը տվել է ևս 5 նկարիչ, որոնց գործունեությունը շարունակվել է 19-րդ դարի ընթացքում. նրանց մասին հիշատակվելու է գրքիս համապատասխան բաժնում։

Մանասները՝ որպես ժամանակի լավագույն նկարիչներ, վայելում էին թուրքական պալատի վստահությունը։

17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության զարգացումը կապված չէ միայն այն հայ նկարիչների գործունեության հետ, որոնց անունները հայտնի են։ Կան պահպանված բազմաթիվ պատկերներ, որոնց հեղինակները մնում են անհայտ։ Դրանց զգալի մասը նույնիսկ չունի կատարման տարեթիվ։ Կան նաև նկարիչներ, որոնցից ոչ մի գործ չի պահպանվել։ Այդ իսկ պատճառով, առայժմ հնարավոր չէ պատմության մեջ լայնորեն ընդգրկել Հայաստանից հեռու ապրած այդ ժամանակաշրջանի բոլոր հայ նկարիչներին, քանի որ բնագիր գործերը հայտնաբերելու և դրանց հիման վրա գնահատական տալու խնդիրը պահանջում է ժամանակ և հնարավորություն։ Ահա թե ինչու, առայժմ ստիպված ենք բավարարվել Արևելյան Հայաստանում բնագրերով պահպանված գործերի ուսումնասիրությամբ։

Անհայտ նկարիչներից մեզ հասած ստեղծագործությունները բացառապես կրոնական թեմայով են։ Սա չի նշանակում, իհարկե, թե նրանք աշխարհիկ թեմայով գործեր չեն ստեղծել. այդպիսիք եղել են. սակայն հայ ժողովրդի կացությունից բխող հասկանալի պատճառներով՝ հաճախակի պատերազմների, կողոպուտների, ավերմունքների, բռնի տեղահանումների հետևանքով քաղաքացիների անձնական գույքը ընդհանրապես չի պահպանվել, հետևապես և արվեստի գործերը մեզ չեն հասել. բացառություն է կազմում կիրառական արվեստը, որի մասին գրվելու է հետո։ Եկեղեցին է եղել այն միակ ապաստարանը, որտեղ պահպանվել են անցած դարերի ստեղծագործությունները, պատահականորեն փրկված թուրք և պարսիկ բարբարոսների ոչնչացումից։ Դիտենք դրանցից առավել կարևորները։

17—18-րդ դարերից հայտնի Աստվածամորը նվիրված ստեղծագործությունները առավելապես լիրիկական են իրենց բնույ-

թով. այդպիսին է և Երևանի Պատկերասրահի «Տիրամայրը քնած մանկան հետ», թեպետ, հավակնություն չունի կատարման կատարելությամբ համեմատվելու ուրիշ գործերի հետ։ Այս նկարի հեղինակը, հավանաբար, ծանոթ է եղել եվրոպական արվեստում նույն թեմայով կատարված աշխատանքներին, քանի որ կոմպոզիցիոն սկզբունքը նույնն է, ինչպես դասական արվեստում։ Մարիամի և Քրիստոսի տիպարները, իրենց հասարակ արտաքինով, պարզ կեցվածքով ու շարժումներով նման են սովորական աշխարհիկ մարդկանց. Քրիստոսը նույնիսկ նկատելի կերպով ռամկականացված է։ Պարզ է, որ պատկերի մեջ կրոնական աշխարհազգացողություն կա. Մարիամը որոշ չափով համակված է աստվածավախությամբ, մանավանդ որ գտնվում է երկրպագողի վիճակում։ Բայց նա այնպես մելամաղձոտ չէ, ինչպես ընդունված է նրան կերպավորել. թվում է, թե նրա պարկեշտ գեղջկական հոգին ավելի շատ երջանկության զգացմունքով է ողողված, թելադրված որդու գոյության գիտակցությամբ, որն իր աչքի առաջ անհոգ ննջում է։ Նկարիչը ոչ թե իր իդեալն է մարմնավորել, այլ իր տեսածն ու զգացածն է տպավորել։

Պատկերի արևելյան ինքնատիպությունը շեշտված է արևելյան ծագում ունեցող առարկայական շրջապատով, ինչպես՝ կարմիր, կանաչ ծաղկանկարներով ասեղնագործված բարձը, մոր և մանկան զգեստները։ Գործողության համար նկարիչը տեղ է ընտրել բացօթյա միջավայր, աստղազարդ երկնքով, լուսնի մահիկով, ճախրող հրեշտակներով, որոնք Քրիստոսի ծնունդն են փառաբանում։ Այս ամենը նկարված է միամիտ պատմողականությամբ, մնալով հարազատ ավետարանի բովանդակության նկարագրությանը։

Տիրամոր կերպարի լիրիկականությանը մեծ չափով նպաստում է նաև պատկերի կոլորիտը, կառուցված մոխրավուն, հողագույն երանգների վրա։

Հայկական եկեղեցիներում երբեմն հանդիպում են երկկողմանի պատկերներ, որոնք ցուցադրված են եղել հատուկ հարմարանքով։ Նույն պատկերի մյուս երեսին պատկերված է «Քրիստոսի խաչելությունը»։ Ինչպես երևում է նկարների կոլորիտից, սրանք տարբեր նկարիչների գործեր են։ Խաչելությունը ներկայացնում է ավանդական ձևով պատկերված խաչված Քրիստոսին և խաչափայտի մոտ կանգնած երկու սգացող կանանց՝ Տիրամորը և Մարիամ Մագթաղինեին։ Կանայք հոգեկան հուզմունքի մեջ են. մանավանդ Աստվածամայրը, որը վըշտահար կսկիծով ձեռքերն իրար է սեղմել և հայացքը Քրիստոսին ուղղած, արտահայտում է ողբացող մոր վիճակ։ Մագթաղինեն ձեռքով «մեղապարտ» աշխարհն է ցույց տալիս, Քրիստոսից ներողամտություն հայցելով։ Այս ամենը կարելի է տեսնել նաև եվրոպական արվեստում։ Սակայն կոմպոզիցիայի մեջ կան տարրեր, որոնք արդյունք են արևելցի նկարչի մտածողության։ Այսպես՝ խաչափայտի ետևից բարձրանում է խաղողի թուփ, որի մի ճյուղը կախվել է Քրիստոսի ուսից, թերևս խորհրդանշելով անմահության գաղափարը։ Նույնպիսի ձևով, ինչպես Ս. Լեհացու և Հովնաթանի պատկերներում տեսանք, երկնքի վրա մարդկային կերպարանքներով են պատկերված արևն ու լուսինը, ինչպես նաև աստղերը։

Եթե նկարիչը չի հաղթահարել մարդկային մարմնի կառուցման դժվարությունը, այդ բացը նա ծածկել է գեղանկարչական միջոցներով, մուգ ֆոնի վրա բավական ինտենսիվ գույներով ընդգծելով կանանց դեմքերը, որոնց վրա էլ ընկնում է պատկերի հոգեբանական արտահայտչականության դերը։ Նկարիչը կարողանում է գույները հասցնել հագեցածության, պահպանելով կոլորիտի նրբերանգությունը, հեռու մնալով էժան էֆեկտներից։

Ի դեպ, հիշյալ նկարը մինչև 1938 թվականը գտնվելիս է եղել Երևանի Կոնդի թաղամասի Կաթողիկե եկեղեցում, որից հետո

տեղափոխվել է պատկերասրահ, ուր և այժմ ցուցադրվում է[5]։

Ձևերի ավելի գծային, խիստ սահմանագծումներով և կոլորիտի հնչեղությամբ նախորդին հակադիր է մի այլ պատկեր, նույնպես «Տիրամայրը քնած մանկան հետ» անունով, սակայն կոմպոզիցիայի նմանողությամբ հանդերձ դրանցից յուրաքանչյուրը վառ կերպով բացահայտում է հեղինակի՝ որևէ ազդեցությունից զերծ ստեղծագործական անհատականությունը։

Նկարիչը Մարիամին պատկերելիս անպայման աչքի առաջ է ունեցել հայ կնոջ տիպար, որի գրավականը ազգային գծերի առկայությունն է՝ ձվաձև դեմք, աղեղնաձև սև հոնքեր, երկարավուն մեծ աչքեր, լայն կոպեր, սրանց ավելացրած և հայ կնոջ պարկեշտ նկարագիր, մայրական հոգու ջերմություն։ Որոշ միամտություն նկատվում է նկարելաձևի մեջ, բայց դրա կողքին առկա է և ինքնաբուխ մոտեցում դեպի մարդկային կերպարը։ Տիրամոր պարկեշտ արտաքինի, անհամարձակ շարժուձևի, մտերիմ տրամադրության, խիստ մարդկային արտահայտության, ինչպես նաև Քրիստոսի կերպարի, նրա պարզ, անկաշկանդ պառկած դիրքի մեջ կարելի է տեսնել սովորական գեղջկական նկարագիր ունեցող մարդկանց։ Ինչպես տեսնում ենք, եկեղեցին հանդուրժել է մինչև այդ աստիճան պարզացնել աստվածորդուն։ Եթե չլիներ կողքին Տիրամայրը, դժվար թե կարելի լիներ մտածել, որ այդպես անփութորեն կրծքի վրա պառկած երեխան Քրիստոսն է։ Բացի այս ամենից, պատկերին արևելյան գունավորում են տալիս նաև Մարիամի կապույտ ծածկոցի վրա ցրված դեղնագույն ծաղկանկարները և Քրիստոսի գլխի տակի սպիտակ բարձը՝ կանաչ, կարմիր ծաղկազարդերով, թեև դրանք որոշ չափով նսեմացնում են նկարչի ճաշակը և նվազեցնում կոլորիտի ամբողջական տպավորությունը։ Գեղանկարչորեն է պատկերված Մարիամի դեմքը. նկարչի նախասիրած գույները մարմինների մերկ մասերում լուսավոր օխրան է և ումբրան։ Պատկերի նշված արժանիքների հետ կարելի է նշել և նրա գեղանկարչական արտահայտչականությունը։ Մանավանդ ուշադրություն են գրավում Տիրամոր վառ կարմիր զգեստը և կապույտ ծածկոցը։

Բնագրով մեզ հասած անհայտ նկարիչների գործերի մեջ, իր մի շարք արժանիքներով, առանձնանում է «Խորհրդավոր ընթրիք» ոչ մեծ չափի պատկերը[6]։ Ավետարանական այս թեման՝ Քրիստոսի վերջին երեկոն աշակերտների հետ սեղանի շուրջը, ծանոթ է եվրոպական և արևելյան քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստի բազմաթիվ ստեղծագործություններով՝ մեկը մյուսից աննշան տարբերությամբ, աշակերտների՝ երբեմն հորիզոնական, երբեմն շրջանաձև դասավորությամբ։ Հայկական արվեստում թե՛ մեկ, թե՛ մյուս ձևով պատկերների հանդիպում ենք դեռևս միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, սկսած 11—13-րդ դարերից։ Այդ թեմայով գործերում, իտալական Վերածնության շրջանի արվեստում, հիմնականում, նախասիրությունը տրվում է հորիզոնական գծով ծավալվող կոմպոզիցիային, աշակերտներին դիմահայաց վիճակում ցույց տալու միտումով, որի դեպքում, կամա թե ակամա, գործողությունը որոշ չափով ստանում է թատերային բնույթ։ Նիդերլանդական Վերածնության արվեստում առավելություն ունի շրջանաձև դասավորությունը, որի դեպքում չեզոքանում է ցուցադրական միտումը և գործողությունը դիտվում է ավելի բնական իրադրությամբ։ Հայ նկարչի ստեղծագործությունը նույնպես կառուցված է շրջանաձև դասավորությամբ։ Եվ չնայած հիշյալ թեման հայկական մանրանկարչության մեջ շատ ավելի վաղ է տեղ գտել, քան եվրոպական արվեստում, այնուամենայնիվ, քննարկվող ստեղծագործությունը ավելի շատ կրում է եվրոպական, քան հայկական արվեստի ոճական ազդեցությունը։ Դրա ակնհայտ ապացույցը այն նմանությունն է, որ ունի

հայ նկարչի գործը նիդերլանդական արվեստի հետ։ Արդեն ասվել է, որ 17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության որոշ ժանրեր կրել են եվրոպական արվեստի ազդեցությունը։ Նշված սաեղծագործությունը բացառություն չէ։

Առայժմ հայտնի չէ, թե որտեղ է ապրել ու ստեղծագործել «Խորհրդավոր ընթրիքի» հեղինակը։ Բայց որ նա ծանոթ եղել է 15-րդ դարի նիդերլանդացի նկարիչ Էլբրեխտ Բոուտսի նույնանուն նկարին, որը գտնվում է Բրյուսելի թանգարանում, հաստատվում է նրանց նկարների իրար հետ ունեցած կոմպոզիցիայի նմանությամբ։

Հայտնի է, որ Է. Բոուտսը իր պատկերը ստեղծել է հոր՝ Դիրկ Բոուտսի ավելի վաղ նկարած «Խորհրդավոր ընթրիք» նկարի նմանողությամբ, մասնակի փոփոխության ենթարկելով աշակերտների դասավորությունը, նրանց կեցվածքները, շարժումները, ինչպես և միջավայրի առարկաները։ Հայ նկարիչը, անպայման ծանոթ լինելով Է. Բոուտսի նկարին, ստեղծել է նման կոմպոզիցիայով պատկեր, իր հերթին նույնպես փոփոխության ենթարկելով աշակերտների շարժումները, հրաժարվելով նաև սենյակի ներսը ներկայացնող միջավայրից ու առարկաներից։ Այսպիսով, հայ նկարչի պատկերի նմանությունը Է. Բոուտսի նկարին գլխավորապես արտահայտվում է ընթրիքի մասնակիցների դասավորության բակլըզբունքով։ Ինչպես նիդերլանդացու նկարում աշակերտները նստած են ձվածիր դասավորությամբ, մեջտեղում ունենալով Քրիստոսին, իսկ առջևի մասում երկու աշակերտների, որոնք միջանցք են ստեղծել Քրիստոսին նկատելի դարձնելու համար, այդ նույն ձևով էլ նրանք դասավորված են հայ նկարչի պատկերի մեջ։ Երկուսի մոտ էլ նույն հաջորդականությամբ համընկնում է աշակերտների դասավորությունը, ուղղահայաց գծով գրված իրենց տեղերով։ Այսպես՝ Քրիստոսից ձախ նստած վեց աշակերտները դիտվում են գլուխների հետևյալ հաջորդականությամբ. առաջին, վեցերորդ, երկրորդ, երրորդ, հինգերորդ, չորրորդ. իսկ Քրիստոսից աջ՝ առաջին, երկրորդ, վեցերորդ, երրորդ, չորրորդ, հինգերորդ։

Բացի կոմպոզիցիայի նմանությունից, նկատվում է նաև Քրիստոսի տիպարի ընդհանուր նմանություն՝ երկարավուն դեմքով, ասկետիկ արտահայտությամբ, ճակատի մեջտեղից բացված և մինչև ուսերն իջած երկար մազերով, սեղանն օրհնելու ձեռքի շարժումով։ Քրիստոսի տիպարն, իր այդպիսի հատկանիշներով, հանդիպում է նիդերլանդական արվեստում Յան վան Էյկի, Յոախիմ Պատինիրի, Ռոգիր վան դեր Վեյդենի, Դիրկ և Էլբրեխտ Բոուտսների գործերում։ Նմանություն կա նաև զգեստների դասավորության, հատկապես աջակողմը նստած աշակերտների ուսերից կախված ծածկոցների ձևի միջև։

Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե ո՞րտեղ է ստեղծված հայ նկարչի գործը, հավանական է, որ այն նկարված լինի արտասահմանում, Եվրոպայի հայկական գաղթավայրերից մեկում, ասենք՝ Նիդերլանդներում, Բրյուսելում, Ամստերդամում, Անտվերպենում, և տեղի հայկական եկեղեցու թեմի կողմից ընծայաբերված լինի Էջմիածնին, մանավանդ որ, ըստ Էջմիածնի դիվանի հաղորդումների, նման դեպքեր շատ են տեղի ունեցել։ Այս ենթադրությունը կարող է հավաստել ոչ միայն հայ և նիդերլանդացի նկարիչների գործերի նմանությունը կոմպոզիցիայով, այլև այն, որ հայ նկարչի պատկերի կոլորիտը շատ է մուգ և ավելի մոտ է ժամանակի նիդերլանդական դպրոցի կոլորիտին։ Ի դեպ, 17—18-րդ դարերում, Հայաստանում երկու հիմնական գեղանկարչական «դպրոցներ» կային. մեկը Ս. Լեհացու նմանողությամբ, մյուսը՝ Հովնաթանյանների։ Ոչ մեկի, ոչ մյուսի մոտ նման մուգ կոլորիտի չենք հանդիպում։ Ուշագրավ է նաև, որ հիշյալ դպրոցներին պատկանող հայ նկարիչների կտավի վրա նկարված գե-

ղանկար գործերը կատարված են կամ սպիտակ, կամ կարմրավուն հիմքի (գրունտի) վրա, մինչդեռ նշված պատկերը նկարված է ասֆալտի հիմքի վրա, որպիսի երևույթի կարելի է հանդիպել նիդերլանդական գեղանկարի մեջ։

Հայ նկարչի գործը կարելի է համարել մտահղացման փոխառում, մանավանդ որ հայ նկարչի պատկերը մեկնաբանված է յուրովի։ Նրա վրա պարզորոշ կերպով նըկատվում է նկարչի մտածողության, թեմայի ըմբռնման, արևելյան տիպարների յուրօրինակության և վերջապես ուրույն նկարելակերպի կնիքը։ Նրա մեջ նույնիսկ կարելի է տեսնել գեղարվեստական միջոցների այնպիսի միամիտ արտահայտություններ, ինչպես՝ հեռանկարի պակասը, մարդկանց համաչափերի անտեսումը, նրանց մարմինների և դիմագծերի ոչ այնքան ճշգրիտ կառուցումը, որոնք վկայում են, որ հայ նըկարիչը սեփական ջանքերով է հասել այդ արդյունքին, պահպանելով ստեղծագործողի իր անհատականությունը։

Հայ նկարչի «Խորհրդավոր ընթրիքն» ունի հետևյալ առավելությունները. այն, նախ և առաջ, իր ներգործությամբ հոգեբանական է, այնուհետև՝ գեղանկարչական է, որպիսի հատկությունը բարձրացնում է նրա գեղագիտական նշանակությունը, և վերջապես իրադրության պատկերման առումով անմիջական է ու իրական։ Ի տարբերություն նիդերլանդացի նկարչի նույնանուն ստեղծագործության, որի մեջ ընթրիքի արարողությունը տեղի է ունենում սենյակի ներսում, կողմնակի մարդկանց ներկայությամբ (որը հակասում է ավետարանի բովանդակությանը), ընդգծված տարածական միջավայրով՝ մի կողմը լուսամուտ, մյուս կողմը կամարաձև մուտք, դիմացը բարձր ծածկով բուխարի, առարկաներ, որոնք կոնկրետություն են տալիս միջավայրին, հայ նկարիչը նախընտրել է հարթ, մուգ ֆոն, աջակողմը հազիվ նշմարվող կամարի և սյունի ուրվագծով։ Այնուհետև, սեղանի փոխարեն պատկերել է զարդերով դրվագված մարմարյա տապանաքար, որը խորհրդանշում է Քրիստոսի գերեզմանը, որի վրա կան՝ հացի համար մի մեծ ափսե, մի փոքր ափսե ձկներով և սկիհի նմանվող մի ոսկյա գավաթ։ Ընթրիքի պարագաների և ուտելիքի աննշան քանակը պետք է բացատրել ավետարանական թեմային հարազատ մնալու նկարչի միտումով, ընդգծելու համար Քրիստոսին վերագրվող ժուժկալությունը։

Հայ նկարիչը չի ձգտել միջավայրը նկատելի դարձնել, հավանաբար այն նկատառումով, որպեսզի առարկայազուրկ տարածության մեջ խորհրդավոր ընթրիքի արարողությունը, հոգեբանական ներգործության ուժով, ավելի արտահայտիչ դառնա։ Նույնպիսի նկատառումով պատկերին իմաստ տալու և պատկերի համատարած հարթ ֆոնը զբաղեցնելու համար, նա նկարի աջ և ձախ կողմերին նկարել է լուսամուտ հիշեցնող երկու բացվածք, դրանց մեջ պատկերելով այն առարկաները, որոնք կապված են Քրիստոսի մատնության, չարչարանքների և խաչելության հետ։ Ձախակողմյան բացվածքում ներկայացված են՝ մի ձեռք քսակ բռնած «30» թվանշանով, որը խորհրդանշում է մատնության դիմաց Հուդայի ստացած 30 արծաթ դրամը, ապա խաչափայտ սավանով, նիզակ, ձող սպունգով, ատրճան, աջակողմը՝ վառվող կերոն, աքաղաղ, փշե պսակ, մուրակ, դաշույն, թաս, սափոր, շոր, զարեր, թիթեղ «Յ. Ն. Թ. Հ.» (Հիսուս Նազարեթցի Թագավոր Հրեից) տառերով, որը ամրացված է եղել խաչափայտին և մի ճյուղ այն ծառից, որից կախվել է Հուդան։

Քրիստոսին նվիրված ստեղծագործություններում նորություն չէ պատկերել չարչարանքի առարկաները, որպիսի երևույթ տեսանք նաև Սևանի Աստվածամոր պատկերում. նորություն է դրանք պատկերել այդպես առանձնացված։ Խորհրդավոր ընթրիք թեմայով պատկերներում սա բացառիկ է նաև նրանով, որ նկարի չորս անկյուններում առանձին ներկայացված են չորս ա-

վետարանիչների դիմանկարները, որոնք Քրիստոսի կյանքն են գրի առնում։

Այսպիսով, հայ նկարչի «Խորհրդավոր ընթրիքը» է. Բոուտսի ստեղծագործությանը նման է միայն կենտրոնական մասով՝ տապանաքարի շուրջը տեղավորված մարդկանց խմբավորումով, մինչդեռ ամբողջությամբ վերցրած, տարբեր է։

Պատկերի գաղափարական արտահայտչականությանը օգնում են գեղարվեստական միջոցները՝ կոմպոզիցիան, կոլորիտը, լուսավորությունը։ Կոլորիտը բավականաչափ մուգ է. պատկերում գերիշխում է մուգ ումբրան, որը ծառայում է որպես ֆոն թե՛ սենյակի ներսի, թե՛ մարդկանց պատկերման համար։ Նրա գունաշարը սահմանափակվում է օխրայի, կարմրի, կապույտի, դեղինի շրջանակներում, որոնց միջոցով մուգ ֆոնից, կարծես մթի միջից, մեղմերանգ գույներով երևում են մարդիկ, առարկաները։ Նկարիչը թեպետ սիրում է կիրառել գունային էֆեկտներ, մասնավորապես դեմքերը արտահայտիչ դարձնելու և զգեստները փողփողուն ցույց տալու նկատառումով, բայց, այնուամենայնիվ, գույների հագեցածությունը հասնում է այնպիսի պնդության, որ առարկաները թվում են նյութական, ծավալային, իսկ պատկերը ճշմարտացի, համոզիչ, տպավորությամբ գեղեցիկ, հմայիչ։

Թեպետ պատկերի չորս անկյուններում պատկերված ավետարանիչները թեմայի բովանդակության հետ անմիջապես առնչություն չունեն, իսկ նրանց առկայությունը ինչ-որ չափով պատմողական նկարագիր է տալիս պատկերին, այնուամենայնիվ, շատ հաճելի տպավորություն են թողնում իրենց և՛ պատկառելի տեսքով, և՛ գրավիչ գեղանկարով։ Ավետարանիչները պատկերված են մեկը մյուսից անկախ, յուրաքանչյուրն իր մեջ ամփոփված, մտախոհ, փիլիսոփաների նման լուրջ, խոհուն, ներշնչման մեջ, գրելու պահին։ Արտահայտիչ դարձնելու համար նրանց պատկերները, նկարիչը նրանց ներփակել է քառանկյունի շրջագծերում, յուրաքանչյուրի համար ստեղծելով միջավայր՝ կողքից կախված կարմիր վարագույր, գրքակալ, գիրք, փետուրե գրիչ։ Ավետարանիչների պատկերները նկարված են գրեթե դիմանկարային կոնկրետությամբ, ինչպես և աշակերտների, որոնց տիպարները հասարակ ժողովրդական են։ Նկարի այս հատկությունը հեղինակի դեմոկրատական համոզմունքի գրավականն է։

Տարբեր ժամանակներում նկարված մի քանի պատկերներ նվիրված են Տրդատ Գ-ի մկրտությանն ու թագադրությանը։ Դրանցից մի քանիսը կոմպոզիցիայով այնպես են կրկնվում, որ կարծես միևնույն նկարչի ստեղծագործությունը լինեն։ Կատարված են ոչ շուտ, քան 18-րդ դարի երկրորդ կեսին։ Այսպես ենթադրելու հիմք է տալիս այն փաստը, որ մինչև 1780 թվականը Էջմիածնի տաճարում ցուցադրված է եղել Հռիփսիմե կույսի պատկերը, որի ոտքերի տակ պատկերված էր Տրդատը երեսն ի վար փռված, ի հատուցումն այն վերաբերմունքի, որ նա ցուցաբերել էր քրիստոնյաներին հալածելու, կույսերին նահատակելու իր դաժանությամբ։ Բնական է, որ կաթողիկոսների նման վերաբերմունքը դեպի Տրդատը չէր կարող թույլ տալ միաժամանակ այլ մոտեցում դեպի նա։ Պետք է նկատի ունենալ, որ եկեղեցական պատկերների բովանդակությունը և դրանց գաղափարական նպատակասլացությունը պայմանավորված է եղել կաթողիկոսների վարած քաղաքականությամբ։ Դրանով պետք է բացատրել և այն երևույթը, թե ինչու Հռիփսիմե կույսի պատկերի ներքևի մասը, որտեղ պատկերված է եղել Տրդատը ընկած կույսի ոտքերի տակ, հետագայում վերանկարվել է, ներկայացնելով կանաչապատ դաշտ։ Մինչդեռ հիշատակված պատկերների մեջ Տրդատի հանդեպ ցույց է տրված դրական վերաբերմունք. Նրա մկրտության և թագադրության արարողությունը նույնիսկ կատարում է ինքը՝ Գրիգոր Լուսավորիչը։ Հիշյալ

նկարում Տրդատն իր ընտանիքով հնազանդորեն ծունկի է եկել կաթողիկոսի առաջ, որը հանդիսավորությամբ նրան օծում է։ Թե՛ Տրդատը, թե՛ նրա կինը՝ Աշխենը, թե՛ աղջիկը՝ Խոսրովիդուխտը պատկերված են համակրելի դիմագծերով։ Ինչպես արքայական ընտանիքի, այնպես էլ կաթողիկոսի տիպարները հայկական են։ Գրիգոր Լուսավորչի տիպարը նույնիսկ նման է Հովնաթանյանների ստեղծած մի քանի կաթողիկոսների տիպարներին։ Դրանք կարելի կլիներ Հովնաթանյանների դպրոցի գործեր անվանել, եթե, իհարկե, կոլորիտը գունեղ լիներ։ Մինչդեռ դրանց կոլորիտը շատ է մեղմ, կառուցված հնդկական դեղինի վրա. գույները չեն օգտագործված իրենց պարզ մաքրությամբ. նրանք իրար են փոխանցվում աննկատելի անցումներով, առաջացնելով գեղանկարչական հմայիչ տպավորություն։

17—18-րդ դարերի հայկական գեղանկարչության մեջ հաճախ ենք հանդիպում նաև Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված բազմամաս (պոլիպտիխ) պատկերների։ Այդպիսիներից մեկը գտնվում է Երևանի Պատկերասրահում։ Կենտրոնում Լուսավորիչն է ամբողջ հասակով, շուրջը՝ նրա չարչարանքները ներկայացնող տասնվեց դրվագներ, որոնք բազմազան են կոմպոզիցիայով, բայց պարզունակ են գույներով, գծանկարով։ Այդպիսի թերությամբ հանդերձ, դրանք ավելի ինքնատիպ են, քան Լուսավորչի պատկերը, որը նկարված է սովորական ձևով։

Գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում Լուսավորչի չարչարանքների տասնչորս դրվագներով Սևանի անապատին նվիրված մի նկարը, միայն թե կենտրոնում ունենալով Տրդատի մկրտությունը։ Գուցե տարօրինակ թվա, որ երկու իրար հակասող երևույթներ համադրված են մեկ պատկերի մեջ, բայց, ըստ երևույթին, եկեղեցին նպատակ է հետապնդել այդ մեթոդով հավատացյալների մեջ սերմանել ներողամտության գաղափարը։

Անհայտ նկարչի գործեր են նաև Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների ամբողջ հասակով, առանձին-առանձին պատկերները։ Սրանք մինչև 1842 թվականը գտնվելիս են եղել Էջմիածնի տաճարի ավագ խորանի խաչկալի երկու կողմերի դռներին, որոնց մասին վկայում է Հ. Շահխաթունյանի ընդօրինակած խաչկալի արձանագրությունը, ըստ որի այդ պատկերները նկարվել են Աստվածատուր կաթողիկոսի հայրապետության տարիներին, 1720-ական թվականներին, Զմյուռնիայում, տեղի ազգայինների պատվերով, և տեղի առաջնորդ Սիմոն վարդապետի միջոցով նվիրվել Էջմիածնին*։

Թեպետ տարակարծիք կա թե ով է դրանց հեղինակը՝ հա՞յ, թե՞ եվրոպացի նկարիչ, բայց որոշ տվյալներ, ինչպես՝ դրանց վրայի հայերեն արձանագրությունները, արևելյան հատկանիշներով տիպարները, պատկերների կոմպոզիցիան՝ արևելցու մտածողությանը հատուկ առաքյալների կեցվածքներով, այն առարկաների միամիտ ցուցադրումով, որոնցով նրանց տանջամահ են արել, Բարդուղիմեոսի ձեռքին եղած Տիրամոր պատկերով, որը հայի տիպար է, և վերջապես նկարելու ավելի կոպիտ ձևով, որն ավելի մոտ է Հովնաթանյանների ոճին, մանավանդ բոբիկ ոտքերի, ձեռքերի, մազերի, մասամբ էլ զգեստների ու ամպերի մշակումով, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ դրանց հեղինակը հայ նկարիչ է։ Այս ենթադրությանը նպաստում է և այն փաստը, որ դա Զմյուռնիայում է կատարված, որտեղ մեծ թվով հայեր են ապրել, ինչպես նաև այն, որ տեղի ազգայիններն են պատվիրել Էջմիածնի համար։

Հիշյալ պատկերներն իրենց կոմպոզիցիայով, բնույթով և չափերով միատեսակ են, որովհետև ունեն նույն նշանակությունը՝

* Հ. Շահխաթունյան, «Ստորագրութիւն կաթուղիկե Էջմիածնի...», հատ. 1, էջ 42։

զարդարելու ավագ խորանի խաչկալի դըռները, որպես իրար ներդաշնակող համալըրում։ Դժբախտաբար, խաչկալի դռները ոչնչացվել են 1930-ական թվականներին, և այժմ այդ պատկերները չեն դիտվում այն նշանակությամբ, ինչի համար նախատեսված են եղել։

Ղեկավարվելով Բարդուղիմեոս և Թադեոս առաքյալների մասին հայկական եկեղեցու հորինած առասպելով, որ իբր թե նրանք Հայաստան են եկել հատուկ առաքելությամբ, իրենց հետ բերելով Տիրամոր պատկերը և այն գեղարդը, որով Քրիստոսի կողն են ծակել, նկարիչը նրանց պատկերել է այդ նշանակներով. Բարդուղիմեոսը Մարիամի նկարն է ցույց տալիս, Թադեոսը՝ գեղարդը, միաժամանակ, ձեռքերում բռնած դանակներ, որոնցով նրանք տանջամահ են արվել։ Ներկայացնելով նրանց այդ վիճակում, եկեղեցին նպատակ է հետապնդել հուզել դյուրազգաց հավատացյալներին։

Ավելի աշխույժ է ներկայացված Թադեոսը, ինքնաբավականությամբ ցույց տալով գեղարդ, որով փրկչի կողն են ծակել և դանակը, թերևս այն հպարտ ինքնագիտակցությամբ, որ ինքը հանուն քրիստոնեական ուսմունքի է նահատակվել։ Նկարիչը թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին կերպավորել է մարդկային իրական հատկանիշներով։ Մանավանդ Թադեոսը ամրակազմ, հաղթանդամ, կենդանի արտահայտությամբ, առույգ, աշխարհիկ մարդու տպավորություն է թողնում։ Նրա մեջ նշույլ անգամ չկա հալածանքների ենթարկված, թափառականի չարքաշ կյանքով, աղոթքներով սնված քարոզչի նկարագրի։ Հեղինակը նույնիսկ նրբացրել, գեղեցկացրել է նրա դիմագծերը։

Պատկերի տպավորիչ ներգործությունը ուժեղացնում է կոլորիտը։ Կապույտ ֆոնի վրա ակտիվ են հնչում վարդագույն դեմքը՝ սև մազերի և մորուքի շրջապատում, որը, ի դեպ, շատ է երիտասարդացնում առաքյալին, կանաչ պատմուճանը, կարմիր զգեստը և սպիտակ գոտին՝ անփույթ կերպով կախված մեջքից։

Զմյուռնիայից Էջմիածնին նվիրաբերված պատկերներից է նաև մայր տաճարի ս. Ստեփանոսի խորանի «Տիրամայրը մանկան հետ» գեղանկարը, որը նույնպես անհայտ նկարչի գործ է։ Պատկերի վրա կա այդ փաստը հաստատող հետևյալ արձանագրությունը. «Հիշատակ ընծայի գեղաշուք պատկերս սուրբ Աստվածածնի սրբո Էջմիածնի... ձեռամբ Մարտիրոս արքեպիսկոպոսին Կեսարցո հարդենց Զմյուռնիո քաղաքի բարեպաշտուհի կանանց միությունից»։

Իր կոմպոզիցիայով նկարը որոշ չափով հիշեցնում է բյուզանդական սրբապատկերները, մանավանդ Աստվածամայրը երեխային գրկած իր դիրքով։ Սակայն այդ նմանողությունը միայն ձևական է։ Տիրամայրը համակված է այնպիսի մտերիմ ջերմությամբ, այնպիսի սիրաբաղձ կարոտով, մայրական այնպիսի քնքուշ և ջերմեռանդ սիրո զգացմունքով դեպի որդին, որպիսի հատկություններով օժտված են բացառիկ մայրեր։ Նկարիչը շատ լավ է ըմբռնել մանկամարդ կնոջ անսահման հրճվանքն ու երջանկությունը որդու գոյության փաստի առթիվ։

Տիրամոր տիպարի ընտրության հարցում նա ղեկավարվել է այն իդեալներով, որպիսիք եկեղեցու կողմից սահմանված էին և վաղուց ի վեր ճանաչում գտել կերպարվեստում՝ գեղեցիկ, բարեհամբույր, պարկեշտ, առաքինի, բարի։ Կոլորիտի մեղմությունը, փափկությունը զարմանալի կերպով ներդաշնակում են նրա նկարագրի հետ, առավել հմայիչ դարձնելով պատկերը։

Անհայտ նկարչից պահպանված պատկերներից մի քանիսը, որոնք ներկայացնում են մարգարեների կամ առաքյալների ամբողջ հասակով, կանգնած դիրքով, շատ հեռու են Հովնաթանյանների նկարելակերպից և լիովին զերծ են թե՛ նրանց, թե՛ արևմտաեվրոպական արվեստի ազդեցություններից։ Պատկերների այդ շարքը այն տպավորու-

թյունն է ստեղծում, որ դրանց հեղինակն ունի վարպետ ձեռք, ծանոթ է մարդակազմությանը, ունի գեղանկարչության վերաբերող անհրաժեշտ գիտելիքներ, գեղանկարչի լավ ճաշակ և դրանով մեկտեղ իր նկարելու մեթոդով ինքնուրույն է, անկաշկանդ, անկեղծ և անմիջական դեպի մոդելը։ Նրա ստեղծած սրբերի պատկերներում կերպարներն այնպես բնական են դիմագծերով ու կեցվածքով, այնպես ջերմ են ու կենսունակ և այնպես մարդկային են իրենց ընդհանուր նկարագրով, ինչպես սովորական մարդը։

Այդպիսիներից են երկու առաքյալների պատկերները՝ թերևս Թադեոսը և Բարդուղիմեոսը, ձեռքերին՝ գիրք, Պողոս առաքյալը, Պետրոս առաքյալը, որոնք բոլորովին տարբեր են ավանդական պատկերներից և իրենց անմիջականությամբ ավելի ինքնատիպ են։

Ազդեցություններից զերծ է նաև «Աստվածամոր թագադրումը», թեպետ, համեմատաբար, ավելի միամիտ ձեռքով նկարված։ Պատկերի կոմպոզիցիան կրկնվում է հայկական եկեղեցիներից պահպանված այդ թեմայով նկարներում, բայց աչքի է ընկնում գեղանկարչական հնչեղությամբ։ Մասնավորապես հնչում են Քրիստոսի կարմիր ծածկոցը և Մարիամի մուգ կապույտ ծածկոցը իրար կողքի։ Շատ գեղանկարչական են հրեշտակների մերկ մարմինները՝ ոսկեզօծ օխրայի և բաց մոխրագույնի տատանումներով, որոնք այնպես վառ հնչում են շրջապատի մուգ և գունեղ ֆոնի վրա։ Այդպես են և Մարիամի ու Քրիստոսի դեմքերը, ձեռքերը։ Պատկերի վրայի արձանագրությունը հավաստում է, որ դա նվիրաբերվել է Սևանի եկեղեցուն վանքի տեր Ղազարի քույր Մարիամի կողմից, 1757 թվականի սեպտեմբերի 4-ին։

«Աստվածամոր թագադրումը» մի սքանչելի գեղանկարչական գործ է, բավականաչափ ինքնատիպ և յուրահատուկ իր կոմպոզիցիայով, սահմանային հագեցածության հասցված կոլորիտով։

Պատկերի կենտրոնում տեղավորված է Տիրամայրը, շրջապատված չորս հրեշտակներով, որոնք թե՛ թագադրում են, թե՛ օգնում նրան երկինք համբարձվելու։ Իդեալական գեղեցկություն է տված Մարիամի դեմքին, հրապուրիչ են նաև հրեշտակները։ Պատշաճ հանդիսավորություն ու փառահեղություն է տրված թագադրմանն ու համբարձմանը։ Նկարիչը նախասիրություն չունի վառ գույների նկատմամբ։ Դեմքերը և մարմինների մերկ մասերը նկարված են մուգ օխրայով, զգեստները՝ սրճագույն, մուգ կապույտ, որի շնորհիվ նկարի կոլորիտը հնչում է թեպետ մուգ, բայց և ստանում է այնպիսի ջերմություն, որ միացած ոսկեգույն ֆոնի հետ դառնում է անչափ հրմայիչ։

Հրեշտակների տիպարների մեջ կա ինչ-որ հովնաթանյանական մի բան, բայց պատկերի ընդհանուր ոճը ավելի շուտ եվրոպական է։

Երևանի պատկերասրահում և էջմիածնի տաճարում կան նաև մի շարք պատկերներ՝ կտավի, տախտակի, թիթեղի վրա պատկերված, նույնպես ավետարանական թեմաներով, որոնք, անտարակույս, եվրոպական կամ ռուսական դպրոցով անցած նկարիչների ստեղծագործություններ են։ Դրանք իրենց ժամանակին ինչ-որ չափով դեր կատարել են հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում, որի հետևանքը քիչ կամ շատ չափով տեղ գտած ազդեցություններն են։

●

Կերպարվեստի մի այլ ճյուղ՝ դրոշմատիպ նկարչությունը, նույնպես տեղ է գտել 18-րդ դարի հայկական կերպարվեստում, որի հայտնի ներկայացուցիչներից մեկը Հարություն Հովնաթանյանն էր։ Արվեստի այդ տեսակը ներկայացված է վարագույրներով, որոնք պահվում են Երևանի պատկերասրա-

հում և Էջմիածնի վեհարանում։ Դրանք կատարված են 1757 թվականին և Հայաստան են բերված Ռումինիայի հայկական եկեղեցուց, կաթողիկոս Վազգեն Ա-ի միջոցով։ Դա նույնպես անհայտ նկարչի գործ է, թեպետ կարող է վերագրվել և Հարություն Հովնաթանյանին, մանավանդ որ նա զբաղվել է այդպիսի մասնագիտությամբ, եղել է Արտասահմանում և նրա գործունեության շրջանը համընկնում է այդ տարեթվի հետ։

Պատկերասրահի վարագույրը ներկայացնում է տասնհինգ տարբեր դրվագներից բաղկացած առանձին-առանձին պատկերներ, իրարից բաժանված նկարազարդ սյուներով և կամարներով, որոնք շրջանակի դեր են կատարում յուրաքանչյուր պատկերի համար։ Դրանք դրոշմատիպեր են, որոնցից յուրաքանչյուրը նախ փորագրվել է տախտակի վրա, ապա դրոշմվել քաթանին դաճման եղանակով, իսկ հետո նկարների շուրջը ներկվել մուգ կապույտով։ Նկարների ընդհանուր կոլորիտը հողագույն, մոխրակապտավուն է, տեղ-տեղ կարմիրի գործածությամբ։ Կատարման մեթոդը հարթային է, լիովին բացակայում է ստվերների կիրառումը։ Մարդիկ պատկերված են մարմնակազմական համաչափություններով, ճկուն գծերով, բնական շարժումներով, կենդանի գործողությունների մեջ. արտահայտման գրագետ, պարզ միջոցներով։

Նկարները դասավորված են կողք-կողքի, հորիզոնական երեք շարքով, թեպետ, ոչ ըստ թեմաների հաջորդականության։ Թեմաներն սկսում են ավետումից և վերջանում ահեղ դատաստանով։ Չնայած եվրոպական արվեստի հետ ունեցած նմանության, մասնավորապես գործողությունների զարգացումով և կոմպոզիցիայի մտահղացումով, այնուամենայնիվ, արևելքի նկարչի ոճը՝ միամտության հասնող իր անկեղծ պարզությամբ, ակնհայտ է։ Ընդհանրապես, ավետարանական միևնույն թեմաներով ստեղծագործությունները քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստում, գեղարվեստական միջոցների ավանդականությամբ այնքան նման են, որ շատ հեղինակների գործերի միջև նկատվում է համարյա կրկնություն։ Այդպես են թվում և հիշյալ բազմամաս պատկերի առանձին դրվագները, ինչպես ավետման դեպքը՝ հրեշտակի և Մարիամի հանդիպումով, Քրիստոսի մկրտությունը՝ արևելցու նախասիրած պատմողականությամբ, ոտնլվան՝ իր սովորական արարողությամբ, Քրիստոսի վերջին գիշերը, նրա մատնվելը, չարչարանքները Պիղատոսի առաջ, խաչ բարձրացնելը, հարությունը, համբարձումը, սուրբ հոգու իջնելը, ահեղ դատաստանը։ Ամբողջ նկարը շրջանակված է ղափնու տերևներից կազմված զարդանկարով։

Նայելով պատկերի ընդհանուր բովանդակությանը կարելի է ասել, որ խորանի վարագույրի դեր կատարող այս պատկերը խելոք մտահղացման արգասիք է, աղոթող հավատացյալների ուշադրությունն իր վրա կենտրոնացնելու և շարունակաբար նրանց գիտակցության մեջ թարմ պահելու Քրիստոսի կյանքի, ահեղ դատաստանի և հանդերձյալ կյանքի մասին գոյություն ունեցող առասպելը։

Այս կարգի աշխատանքը՝ դրոշմատիպով նկարելը, ուներ այն առավելությունը, որ փորագրված միևնույն տախտակներով կարելի էր ստեղծել բազմաթիվ նույնանման պատկերներ։

Միևնույն շրջանակի մեջ տարբեր սյուժեներով պատկերներ ստեղծելու գաղափարը նորություն չէ. այդպիսի երևույթի հանդիպում ենք դեռ 11-րդ դարի հայկական մանրանկարչության, ինչպես նաև եկեղեցական պատկերներում, այդպիսի երևույթի հանդիպում ենք նաև եվրոպական Վերածնության արվեստում, ինչպես իտալական Նախավերածնության նկարիչ Դուչչիոյի Քրիստոսի և Մարիամի կյանքը ներկայացնող բազմամաս, բազմասյուժետային պատկերը, նկարված Սիենայի տաճարի խորանի համար։

Ի դեպ, Երևանի պատկերասրահի վարագույրի նմանողությամբ մի այլ գործ գտնըվում է էջմիածնի վեհարանում։ Գրականագետ Հ. Սիրունիի վկայությամբ, դրոշմատիպով նկարելու եղանակը բավականաչափ տարածված է եղել Ռումինիայի հայկական գաղթավայրերում և այդպիսի նմուշներ այնտեղ շատ կան։

Բնական է, որ այդպիսի դրոշմատիպ նըկարներ չեն կարող համազոր լինել անմիջապես ձեռքով գեղանկարված ստեղծագործություններին թե՛ հոգեբանական խնդիրների արտահայտման, թե՛ բազմազան գեղանկարչական միջոցների կիրառման չափով, քանի որ դրանց կերպավորման հնարավորությունները խիստ սահմանափակ են։

Դրանով մեկտեղ չի կարելի ժխտել, որ այդ կարգի ստեղծագործությունները նույնպես ունեն գեղարվեստական արժեք։ Արվեստի մեջ պահանջվում է մեծ հմտություն, նուրբ ճաշակ, կարողանալու համար սեղմ միջոցներով, գրեթե ուրվագծերով ու հարթային գունավորումով վերարտադրել նման բազմամարդ թեմատիկ պատկերներ։

Առայժմ սրանք են 17—18-րդ դարերից պահպանված կամ ավելի ճիշտը ժամանակի ավերմունքից փրկված առավել կարևոր գեղանկարչական ստեղծագործությունները։ Անգամ իսկ նկատի ունենալով այս քանակը, կարելի է եզրակացնել, թե ինչպիսի բեղմնավոր գործունեություն են ունեցել հայ նկարիչները։ Նրանց ջանքերով ստեղծված բազմաթիվ պատկերներ, որոնք ցրված են Հայաստանի եկեղեցիներում, չնայած իրենց կրոնական բովանդակության, թափանցված են աշխարհիկ ոգով, ռեալիստական են իրենց մեթոդով և ազգային իրենց ոճով։

ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԼՈՒԽ

XIX ԴԱՐԻ ԱՐՎԵՍՏԸ ՄԻՆՉԵՎ 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԸ

Տասնիններորդ դարի առաջին կեսից ընկըսվում է հայկական արվեստի զարգացման նոր շրջանը։ Երկարատև դադարից հետո վերսկսվող այդ զարգացումը տեղի է ունենում հայ ժողովրդի համար նախընտրելի պայմաններում։ Դարեսկզբին երկիրն արդեն մասնատված էր Պարսկաստանի և Թուրքիայի միջև։ Արևելյան դաժան բռնապետության բնորոշ օրինակ հանդիսացող այդ երկրները, որոնք հայ ժողովրդի կյանքում չափազանց բացասական դեր են խաղացել, աներևակայելի ծանր դրություն էին ստեղծել նրա համար, կողոպտելով, աղքատացնելով, շահագործելով, բնաջնջելով կամ կազմալուծելով նրան։ 1828 թվականին, ռուսական բանակի օգնությամբ Արևելյան Հայաստանն ազատագրվում է պարսկական տիրապետությունից և միանում Ռուսաստանին։ Չնայած ցարական միապետության վարած գաղութային քաղաքականությանը հանդեպ ռուսական կայսրության սահմաններում ապրող փոքր ազգությունների, այնուամենայնիվ, այդ ակտը ճակատագրական կարևոր նշանակություն ունեցավ հայ ժողովրդի համար։ Դա փրկեց Արևելյան Հայաստանում ապրող հայությանը վերջնական բնաջնջումից ու կազմալուծումից։ Բերեց նրան խաղաղ գոյության տևական շրջան, և վերջին հաշվով՝ նպաստեց նրա կուլտուրայի ու քաղաքակրթության զարգացմանը։ Դեռ Ֆ. Էնգելսն իր հանճարեղ հեռատեսությամբ նկատել է, որ «Ռուսաստանը Արևելքի նկատմամբ իրոք կատարում է առաջադիմական դեր»։*

Այլ պատկեր էր ներկայացնում Թուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող Արևմըտյան Հայաստանը։ Սուլթանական բռնապետությունը, որը հայ ժողովրդին բնաջընջելու քաղաքականություն էր վարում, ամեն կերպ կասեցնում էր նրա զարգացումը թե՛ տնտեսապես, թե՛ կուլտուրապես։

Մինչդեռ Ռուսաստանը, չնայած երկրում գոյություն ունեցող ճորտատիրական կարգերի, տնտեսապես, կուլտուրապես ու քա-

---

* *К. Маркс и Ф. Энгельс,* т. 21, стр. 211.

ղաքակրթությամբ անհամեմատ բարձր էր թե՛ Պարսկաստանից, թե՛ Թուրքիայից։

Սակայն, նայելով Հայաստանի վրա որպես գաղութի, ցարական կառավարությունը անուշադրության էր մատնել արդյունաբերության զարգացումը, ավելորդ էր համարում կուլտուրական հաստատությունների գոյությունը, գլխավոր նպատակը դարձնելով առևտրի զարգացումը և առևտրական կապերի ամրապնդումը Անդրկովկասի ու Ռուսաստանի հետ։

Հայաստանի քաղաքները մնում են որպես անուշադրության մատնված գավառական հետամնաց բնակավայրեր։ Այդ էր պատճառը, որ հայ մտավորականությունը չէր կենտրոնանում Հայաստանում, այլ նախընտրում էր Թիֆլիսը, Բաքուն, Մոսկվան, Ռոստովը և ուրիշ կենտրոնական քաղաքներ, որտեղ հնարավոր էր գործունեության ասպարեզ գտնել, որտեղ հնարավոր էր շփվել Անդրկովկասի և Ռուսաստանի առաջավոր գործիչների հետ։

19-րդ դարի առաջին կեսին ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս գտնվող հայաշատ կենտրոններում սկսվում է կուլտուրական կյանքի նկատելի աշխուժացում։ Ժողովրդի բարգավաճման, նրա մտավոր զարգացման գործում կարևոր դեր են կատարում հայ լուսավորիչների ջանքերով տարբեր վայրերում հիմնված դպրոցները, հրատարակվող բազմատիրաժ մամուլը, գիտության ու դրականության տարածումը, թատերական արվեստի, երաժշտության ու կերպարվեստի նկատմամբ առաջ եկած հետաքրքրությունը։

Կուլտուրական այս նոր վերելքը տեղի էր ունենում հայ լուսավորիչների ջանքերով, որոնց մեջ մեծ դեր է կատարել հայ աշխարհիկ գրականության հիմնադիր, մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանը։ Հայրենասեր դեմոկրատ, խոր մտածող, մանկավարժ, գրող, հասարակական գործիչ, բազմակողմանի զարգացած Աբովյանը մեծապես նպաստել է հայ ժողովրդի, Անդրկովկասի և ռուս ժողովուրդների կուլտուրաների մերձեցմանը։ Ժողովրդների մերձեցումը առիթ է տալիս դեմոկրատական գաղափարներով տոգորված լուսավորիչների մերձեցմանը և առաջադիմական գաղափարների տարածմանը։ Ռուսաստանի հովանավորությունը օգնում է հայ-ռուս կուլտուրական հարաբերությունների զարգացմանը, թարգմանական գրականությամբ հայ մտավորականությունը ծանոթանում է ռուս տաղանդավոր գրողների առանձին երկերին. Նույն ձևով ռուս հասարակությունն է հնարավորություն ստանում ծանոթանալու հայ գրականությանն ու պատմությանը, հայ երիտասարդության համար բարձրագույն կրթություն ստանալու հնարավորություն է ստեղծվում։

Կուլտուրայի մյուս բնագավառների հետ զարգացման նոր աստիճանի է հասնում նաև կերպարվեստը՝ մասնավորապես գունանկարչությունը։ 19-րդ դարի սկզբից գունանկարչության մեջ տեղի է ունենում նկատելի փոփոխություն։ Որմնանկարչությունն իր տեղը զիջում է գերազանցապես կամերային պատկերին։ Կրոնական թեմային և սրբապատկերին փոխարինում են կոնկրետ մարդու դիմանկարը և մարդուն շրջապատող իրական կյանքը։ Ճիշտ է, հետաքրքրությունը դեպի կոնկրետ մարդը և դեպի իրական կյանքը սկսվել է դեռ 17-րդ դարի սկզբից, դրսևորվելով առանձին նկարիչների ստեղծագործության մեջ, բայց այդ երկու դարերի ընթացքում կրոնական թեմայով որմնանկարչությունը դեռևս մնում էր գերակշռող։ Մինաս Ջուղայեցու, Հովհաննես Մրքուզի, Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչների ստեղծագործության մեջ մասնակի կարգով տեղ գտած աշխարհիկ կյանքի երևույթները դեռ սակավաթիվ են։ Նույնիսկ Հովնաթանյանների տոհմի նախավերջին ներկայացուցիչը՝ Մկրտում Հովնաթանյանը, որի կյանքի տևողության կեսը համընկնում է 19-րդ դարի առաջին քառորդի հետ, իր ստեղծագործության մեջ զգա-

լի տեղ է տվել ոճմնանկարին։ Առևտրական բուրժուազիայի կենտրոնացումը քաղաքներում, նրա աշխուժացումը և իդեական պահանջը արվեստից առաջ են քաշում աշխարհիկ թեմայով կամերային պատկերի պահանջը և ամենից առաջ դիմանկարի ժանրը, որը հայ իրականության մեջ դառնում է առևտրական բուրժուազիայի ամենահարգի ժանրը։

Կերպարվեստի զարգացմանը մեծ չափով խթան է հանդիսացել Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան, որտեղ դարի առաջին կեսից սկսել են սովորել հայ երիտասարդները։

Ամբողջ 19-րդ դարի ընթացքում հայկական կերպարվեստի զարգացումը ընթացել է Հայաստանի սահմաններից դուրս, գլխավորապես Թիֆլիսում։ Այնտեղ էին կենտրոնացած հայ գրողները, երաժիշտները, դերասանները, նկարիչները, ճարտարապետները։ Թիֆլիսը, հանդիսանալով Անդրկովկասի վարչական կենտրոնը, որտեղ նստում էր փոխարքան, որտեղ կենտրոնացած էին հայ առևտրականները, ավելի նպաստավոր էր արվեստի զարգացման համար, քան Երևանը, որը, ըստ էության, գավառական հետամնաց քաղաք էր։ Թիֆլիսում մինչև այդ էլ աշխատել էին Հովնաթանյանների տոհմի ներկայացուցիչները։ Հովնաթանյանների տոհմը ոչ միայն հսկայական դեր է կատարել հայ արվեստի զարգացման գործում, այլև վրացական արվեստի զարգացման գործում։ Մկրտում Հովնաթանյանով ավարտվում է ոճմնանկարչության դարավոր ավանդությունը և նրա որդու՝ Հակոբի ջանքերով սկսվում է դիմանկարի զարգացումը, նշանավորելով հայկական արվեստի նոր շրջանի սկիզբը։

ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆԸ ԵՎ ԴԻՄԱՆԿԱՐԱՅԻՆ ԺԱՆՐԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Հակոբ Հովնաթանյանը (1809—1882) հանդիսանում է Հովնաթանյանների տոհմի հինգերորդ շառավիղը։ Նա ծնվել է Թիֆլիսում. նախնական գեղարվեստական կրթությունը ստացել է հոր՝ Մկրտումի մոտ, որը ճանաչված նկարիչ էր։ Այդ մասին է վկայում Պետերբուրգի կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի վարչության գործերում պահպանված մի գրություն, որի մեջ նշվում է, թե՝ Թիֆլիսի բնակիչ Մկրտում Հովնաթանյանը իր երկու որդիներին՝ Հակոբին, որը բացառապես զբաղվել է դիմանկարչությամբ, և Աղաթոնին, որը հակված է եղել դեպի բնանկարը, նվիրել է իր սիրած արվեստին։

Հավանաբար, մինչև 20 տարեկան դառնալը, Հակոբը Թիֆլիսում ճանաչված նկարիչ է եղել, որի մասին տեղյակ էր նաև Կովկասի գլխավոր ղեկավար կոմս Իվան Պասկևիչը։ Վերջինս, բավարարելով նկարչի խնդրանքը՝ իրեն գործուղել Պետերբուրգ, 1829 թ. հետևյալ միջնորդությունն է ուղղել գեղարվեստների ակադեմիայի փոխպրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինին. «Տեղական բնակիչներից մեկը՝ Հակոբ Հովնաթանյանը, ունենալով խոշոր ընդունակություններ ջունանկարի ասպարեզում և բավականաչափ գիտելիքներ, խնդրում է իմ միջնորդությունը, որպեսզի կատարելագործվելու համար ընդունվի Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիա որպես պետական թոշակառու։ Ընդունելով այս նոր երկրում հնարավոր չափով լուսավորություն տարածելու և տեղական բնակիչներին եվրոպական արվեստի հետ ծանոթանալու անհրաժեշտ նկատառումը, ես Ձեզ եմ դիմում, խնդրելով բավարարել Հ. Հովնաթանյանի ցանկությունը, եթե նրա 20 տարեկան լինելը դրան խոչընդոտ չի հանդիսանա»։*

Ոմանք ենթադրում են, թե Հ. Հովնաթանյանը ընդունվել և սովորել է Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայում, բայց դա ճիշտ չէ։

---

* Архив Петербургской Академии Художеств, ф. 789, оп. 1., д. 186.

VIII. Անհայտ նկարիչ. *Տիրամայրը մանկան հետ։*

Կոմս Պասկևիչի հիշյալ միջնորդությանը պատասխանելով, Օլենինը գրել է, որ Հ. Հովնաթանյանը չի կարող ընդունվել ակադեմիա, նախ այն պատճառով, որ պետության հաշվով սովորողներն ընդունվում են երեք տարին մեկ անգամ, որն արդեն տեղի է ունեցել նախորդ տարում, ապա Հովնաթանյանի տարիքն էլ չի համապատասխանում ակադեմիա ընդունվողների տարիքին, որովհետև, ըստ կանոնադրության, ընդունվողները պետք է լինեն 9 տարեկանից ոչ փոքր և 12 տարեկանից ոչ մեծ*։

Ինչ վերաբերում է Ս. Ն. Կոնդակովի կազմած «Ռուս նկարիչների ցուցակ»-ում նշված այն հաղորդմանը, որ Հակոբին շնորհված է ոչ դասային դիմանկարչի կոչում**, դա թվում է հավանական։ Թերևս, մի քանի տարի հետո գործ է ներկայացրել ակադեմիա և ստացել այդ կոչումը, որպիսի ձև անցյալում ընդունված է եղել։ Նույնիսկ հավանական է թվում, որ նա 1830-ական թվականների սկզբին կարճատև ժամանակով, որպես ազատ ունկնդիր, հաճախած լինի ակադեմիայի գեղանկարչական դասընթացները։ Հ. Հովնաթանյանի գործունեությունն ընթացել է Թիֆլիսում, սկսած 1830-ական թվականներից։ Այդ ժամանակ գեղարվեստական կյանքը Թիֆլիսում դեռևս աշխույժ չէր, այնտեղ կային հատ ու կենտ նկարիչներ, այն էլ ոչ այնքան բարձրորակ։ Թե ինչպիսի հարգանք ունեին նկարիչները հասարակության շրջանում, կարելի է պատկերացում ունենալ ժամանակակից լրագրերում զետեղված հայտարարություններից, որոնց մեջ նկարիչների անունները տեղավորվում էին՝ դերձակների, ձեռնոցագործների, հրուշակագործների, գինեվաճառների, հյուրանոցների, ճաշարանների և տարբեր խանութների անունների կողքին, թերևս նկարչությունը համարելով սովորական արհեստ*։

Հ. Հովնաթանյանի ստեղծագործությունը գնահատելիս պետք է նկատի ունենալ Հովնաթանյանների արվեստի տոհմական ավանդական ոճը, որը որպես կանոն շարունակվել է և Հակոբի արվեստում, քանի որ նրա անմիջական ուսուցիչը եղել է նրա հայրը՝ Մկրտումը, նույնպես դաստիարակված իր տոհմի կողմից արդեն մշակված արվեստի ավանդական ոճով։ Հակոբը թեպետ չշեղվեց իր նախորդների նկարելու ոճից, բայց ընտրեց մի նեղ մասնագիտություն՝ դիմանկարը, ըստ էության, այդ ժանրի սկիզբը դնելով հայկական արվեստում։

Հ. Հովնաթանյանի ստեղծագործության օբյեկտը, հիմնականում, Թիֆլիսի առևտրական դասն էր և չինովնիկը։ Նրանք էին նրա պատվիրատուները, որպես հասարակության առավել ունևոր խավի ներկայացուցիչներ։

Սկզբնական շրջանում նա հանդիպում է նյութական որոշ դժվարության, մինչև կարողանում է պատվիրատուներ ունենալ։ Դրա համար էլ 1830-ական թվականների գործերը համեմատաբար քիչ են։ Մինչդեռ 1840—50-ական թվականներից մեզ են հասել մեծ թվով դիմանկարներ, երբ պատվիրատուների թիվը շատ էր և նկարիչը գտնվում էր փառքի գագաթնակետին։ Թե ինչպիսի մեծ համբավ է ձեռք բերել նա Թիֆլիսում, երևում է ժամանակի մամուլում նրա մասին արված գովասանքներից։

«Չի կարելի չհրճվել ամեն տեսակի արտիստների մեծ հոսանքով դեպի Թիֆլիս։ Վաղուց է, որ մեր մոտ եղել է միայն մի դիմանկարիչ, հայտնի վրացական Ռաֆայել անունով[7]։ Ում որ պետք էր լինում դիմանկար, ամեն ոք դիմում էր Հակոբ Հովնաթանյանին, իսկ նա միշտ հաջողությամբ բավարարում էր բոլոր պահանջները։ Նա

*Архив Петербургской Академии художеств, ф. 789, оп. 1, д. 186.

***С. Н. Кондаков.* «Список русских художников», 1914 г.

* «Кавказский календарь», 1846—1847 г.

նույնիսկ հիշողությամբ էր նկարում վաղուց մեռած մարդկանց դեմքերը, որոնց ոչ այնքան հաճախ տեսել էր։ Կովկասի բոլոր հերոսները նրա շնորհիվ հասցված են սերունդներին։ Նա մեզ համար պահպանել է պատրիարք Եփրեմի, Ա. Պ. Երմոլովի, կոմս Ի. Ֆ. Պասկևիչի, բարոն Գ. Վ. Ռոզենի. Ե. Ա. Գոլովինի և ուրիշների դիմագծերը»*։

Հոդվածում նշված անունները շատ բան են ասում այն վստահության մասին, որ տածել են դեպի նա ռուսական արվեստի նվաճումներին ծանոթ այդպիսի մարդիկ, որոնց նա նկարել է։

Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարները, ընդհանրապես, անստորագիր են և անթվակիր. այս հանգամանքը դժվարություն է ստեղծում ժամանակագրական հաջորդականությամբ հետևելու նրա ստեղծագործության զարգացմանը, իսկ երբեմն էլ տեղի է տալիս նրա գործերը շփոթելու ուրիշների գործերի հետ կամ նրան վերագրելու ուրիշների գործերը։ Այս երևույթը առավել չափով վերաբերում է նրա ավելի կատարելագործված շրջանի գործերին. վաղ և միջին շրջանի աշխատանքներն ավելի ինքնատիպ են, հետևաբար և ճանաչելի։

Նկարչի 1830-ական թվականներին նկարած դիմանկարները դեռևս պահպանում են ձևերի և կոլորիտի այնպիսի միամիտ պարզություն, որն ավելի հատուկ է ինքնուս նկարչի ստեղծագործությանը. դա նկատելի է հատկապես մարմնի մասերի ոչ այնքան համաչափ կառուցման, կոլորիտի անգունության և միօրինակության մեջ։

Վաղ շրջանի գործերից մի քանիսը եզրակացնել են տալիս, որ Հակոբի նկարելու եղանակը դեռ հարթային է, ձևերի ընկալումը՝ գծային, որ նա մեծ ուշադրություն է նվիրում դիմագծերի նմանողությանը, նույնիսկ երբեմն պասսիվ կերպով ընդօրինակելով մոդելը. բնական է, որ նոր ձևավորվող նկարիչը չէր կարողանում դրսևորել իր ստեղծագործական վերաբերմունքը դիմանկարում, որը, ինչպես հայտնի է, հոգու հայելին է։

Վաղ շրջանից պահպանված բնորոշ գործերից մեկը Վ. Սուրգունովի դիմանկարն է։ Դիմանկարից ստացվող առաջին տպավորությունն այն է, որ մոդելի անհատական նմանողությունը պահպանված է. անկեղծ անմիջականությամբ նկարված այդ դիմանկարը մեզ ծանոթացնում է կովկասյան ազնվական դասից ծնունդ առած նոր միայն բուրժուականացած քաղաքի ներկայացուցչին, թերևս՝ լավ կարողության տեր ընտանիքի անդամի, որի արտաքին նկարագիրը բավականաչափ պարզ պատկերացում է տալիս նրա սահմանափակ մտավոր կարողությունների, նեղ տեսադաշտի ու ճաշակի մասին։

Անշուշտ, նկարչի կիրառած գեղարվեստական միջոցները դեռ խիստ անհամարձակ են ու նույնիսկ միամիտ, որպեսզի նա կարողանար սոցիալական կերպարներ ստեղծել, որպիսի նպատակ նա չի էլ հետապնդել այդ և էլի մի քանի վաղ դիմանկարներում։ Նա իր առաջ խնդիր է դրել՝ նկարել կոնկրետ մարդու դիմանկար՝ դիմապատկեր։ Իսկ եթե այս շրջանի առանձին դիմանկարներում այս կամ այն չափով դրսևորվում է մարդու սոցիալական կերպարը որոշող որևէ հատկանիշ, դա արդեն արդյունք է Հակոբի կողմից դեպի իրականությունը ցուցաբերած անմիջականության և սուր դիտողականության։ Այսպես, օրինակ, Սուրգունովը պատկերված է երեք քառորդ դիրքով, նկարվելու պատրաստ վիճակում, իր դասին հատուկ ինքնագոհ հպարտությամբ, ցուցամոլությամբ ձեռքը բաճկոնից կախված, որպիսի կեցվածք բնորոշ է անաշխատ ու անհոգ կյանքով ապրող մարդուն։ Դեմքի արտահայտությունը, ամբողջությամբ վերցրած, թեպետ սառն է, բայց շեղակի հառող սևեռուն նայվածքում կա նրա աղայական մեծամտությունն ընդգծող ինչ-որ ակնարկ։ Պարոնի նկարագիրը լրաց-

** Журнал «Иллюстрация», 1846 г., № 20, стр. 320.

նում է և նրա արտաքինը՝ հարդարված, կոկլիկ, տոնական զգեստով։ Նա հագել է ինտելիգենտի տարազ, ժամանակի մոդայով՝ պիջակ, բաճկոն, սպիտակ վերնաշապիկ, ժապավենաձև փողկապ. բաճկոնի գրպանից կախված է ժամացույցի ոսկե շղթան իր անբաժան բանալիով։

Բնականից անմիջականորեն նկարած այս դիմանկարը ունի իր մեջ նոր ձևավորվող նըկարչի ստեղծագործությանը հատուկ մի քանի բնորոշ հատկանիշներ, որոնք առավելապես վերաբերում են գեղարվեստական միջոցներին։ Դիմանկարի կոմպոզիցիան պարփակվում է որոշակի ձևի մեջ, դառնալով կանոն հետագա գործերում. կերպարվողի դիրքը երեք քառորդ է, կես մեջքով նկարվելու պատրաստ վիճակում. կերպավորման եղանակը հարթային է, ձևերն ընդգծվում են ուրվագծերով, գունային շարքը սահմանափակվում է երեք-չորս գույնով, նկարի ֆոնը հարթ է, մուգ, պայմանական, գլխի և մարմնի համաչափությունները աններդաշնակ են. հատկապես ձեռքերը շատ փոքր են, բայց սրանցով մեկտեղ գեղանկարչական ընդհանրացումները կատարյալ են, ներդաշնակ, ավելի մոտ մոնումենտալ պատկերի սկզբունքին։

Սուրգունովի դիմանկարում նկատվում է գեղանկարչական միջոցների անհամարձակություն. դեմքի և ձեռքերի լուսավոր մասերը նկարված են բաց օխրայի և կինովարի միացությամբ, ստվերոտ մասերը՝ սրճագույնի և կինովարի միացությամբ. զգեստը նկարված է սրճագույնի և մոխրագույնի խառնուրդով, հարթապատկերային եղանակով, որի վրա սևով ընդգծված են միայն ծալքերը։ Չնայած լույսի ու ստվերի օգտագործման, դիմանկարը միանգամայն հարթային է։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ Հակոբը նախ խնամքով դեմքը գծագրել է, ապա ծածկել գույներով։ Այդպես են հնչում շրթունքները, ճակատին ուրվագծվող գլխի մազերը։ Կասկածից դուրս է, որ նկարիչը հաշվի է առել նաև պատվիրատուի ճաշակը, մասամբ գեղեցկացնելով նկարը։

Այս դիմանկարի թողած միապաղաղ կոլորիտի տպավորությունը զգալի չափով փարատվում է պատանի Ակիմյանի դիմանկարում, որը նույնպես 1830-ական թվականների գործ է։ Մեկնաբանման սկզբունքով սա շատ չի տարբերվում նախորդից, բայց այստեղ նկատվում է գեղանկարչական միջոցների ավելի ակտիվ օգտագործում, որի շնորհիվ էլ դիմանկարը թվում է ավելի կենդանի ու արտահայտիչ։ Տարիքների մեծ տարբերություն է նկատվում սրա և նախորդ դիմանկարի միջև. Հակոբն իրեն հատուկ օբյեկտիվությամբ հարազատ մնալով կերպարին, նկատելի հմտություն է ցուցաբերել Ակիմյանի պատանեկան նոր կազմակերպվող դիմագծերը նկարելիս։ Ինչպես նախորդում, այնպես էլ սրա դիմագծերի վրա չի նկատվում տրամադրությունն արտահայտող որևէ շարժում. այստեղ էլ մոդելը կանգնած է նույն անշարժ կեցվածքով։ Պատանու ձեռքին բռնած գիրքը առանձին իմաստ է տալիս դիմանկարին ընդգծելով պատանու ընթերցասիրությունը։ Բարձր խավին պատկանող այդ տղայի դեմքին նկատվում է պատանեկան անմեղություն, որին դրել են իր տարիքին անհամապատասխան վիճակի մեջ, միայն պատկերելու համար։ Ակիմյանի դիմանկարը գրավիչ է ոչ միայն կերպարի անմեղությամբ, այլև գեղանկարչական լուծմամբ. եթե նախորդ դիմանկարի կոլորիտը թվում էր միապաղաղ, դրա պատճառը պետք է որոնել տաք և սառը գույների հակադրման բացակայության մեջ, որպիսի թերությունից զերծ է Ակիմյանի դիմանկարը։ Օխրայի և վարդագույնի ելևէջներով նկարված դեմքի բաց կոլորիտը ավելի աշխուժանում է՝ միանալով սև վերնազգեստին և դրա տակից երևացող ներքնազգեստի հնչուն կարմրին։ Դեմքը մշակված է որոշ մասերում լույսի ակտիվ շեշտավորումով, որի շնորհիվ էլ հնարավոր է եղել պահպանել փափկասուն կյանքով ապրած ազնվա-

կան պատանու արտաքին նկարագիրը։ Այս գործում էլ դեռ նկատվում է գծային հարթ եղանակ. ուրվագծային են և մարմինը, և մարմնի առանձին մասերը՝ աչքերի բիբերը, թարթիչները, ծնոտը, ձեռքերը։ Նախորդ դիմանկարի համեմատությամբ սրա առավելությունը գույնի ինտենսիվության և հագեցածության մեջ է։

1830-ական թվականների կեսերին Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարները հետզհետե կերպարային սրության են հասցվում ու ավելի արտահայտիչ դառնում։ Եվ եթե հոգեբանական խորությունը դեռ պակասում է դրանցում, ֆիզիկական անհատականությունը բավարար չափով շեշտվում է, իսկ այդ հատկության շնորհիվ դեմքերը թվում են կոնկրետ և ճանաչելի։ Որպես բնորոշ օրինակ դիտենք սարկավագ Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը։ Համաձայն նկարի վրա պահպանված թվագրության, այն կատարված է 1834 թվականին։ Դիմանկարը թե դիրքով, թե կոմպոզիցիայով նույնն է, ինչ որ նախորդը, բայց ավելի կատարյալ է մարմնի կառուցվածքով։ Այստեղ նկարիչը սկսել է հաղթահարել սկսնակ նկարչին հատուկ անհամարձակությունը, միամտությունը։

Հիշյալ դիմանկարի առավելություններից կարևորը՝ կերպարի դիպուկ, արտահայտիչ, կոնկրետ անհատականության վերարտադրումն է։ Տիպարն այնքան համոզիչ է, որ դրա մեջ իսկապես կարելի է տեսնել սարկավագի անձնավորությունը։ Նա թվում է սահմանափակ հայացքի տեր մարդ, կյանքի եռուզեռից հեռու, դուցե և անտարբեր դեպի կյանքի վայելքները, ոչ սրամիտ, խոնարհ ու հնազանդ. հատկություններ, որոնք թափանցված են նրա տարտամ հայացքի, պատրաստակամ, զգաստ կեցվածքի, կրոնական բթացնող ծեսերին սովորած նրա արտաքինի մեջ։ Նա իր բարակ, երկար մատներով բռնած ունի աղոթագիրք, որն այնքան է ներդաշնակում նրա անձնավորությանը, որ թվում է նրանից անբաժանելի։

եկեղեցու այս սպասավորի էությանը գերազանցորեն համապատասխանում է նաև ֆիզիկականը՝ ցածր, կլոր գանգ, նեղ ճակատ, մինչև ճակատն իջնող ուղիղ կտրած մազեր, քթի մոտ իրար միացած թավ, երկարավուն, անբնական հոնքեր, որոնք փռվել են ամբողջ դեմքի լայնությամբ, լայն բացված, անսովոր մեծության աչքեր, բավական ծավալուն քիթ, լայն և կարճ դեմք, սուր ծնոտ, փափախի տպավորություն թողնող մինչև ականջներն իջնող մազեր։ Այս բոլոր հատկանիշների դրսևորումը խիստ ցայտուն է դարձնում սարկավագի անկրկնելի անհատականությունը, նպաստում դիմանկարի կենդանի, բնական արտահայտությանը։ Այս դեպքում պատրաստի կերպարը մեծ չափով օգնել է մարդու մեջ կենսականը շեշտելու, բայց հայտնի է, որ Հ. Հովնաթանյանը մեծ մասամբ նկարել է պատահական պատվիրատուների, հաշվի չառնելով կերպավորմանը նպաստող արտահայտչական տվյալների առկայությունը։ Ահա թե ինչու թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում Հակոբի սուր դիտողականությունը կարևոր դեր է կատարում անհատի նմանությունը բռնելու և բնական վիճակում նրան պատկերելու գործում։

Սարկավագի դիմանկարում կոլորիտը զուսպ է, պարզ, ոչ գունեղ. բայց ընդհանրացված։ Ձևերի ըմբռնումը ավելի մոտ է գեղանկարչական ծավալային, քան գծային հարթանկար եղանակին։ Տաք և սառը գույների, ինչպես նաև լույսի և ստվերների հակադրումները՝ որպես ծավալային ու տարածության արտահայտման միջոց, ավելի շեշտված են։ Նույնիսկ ձեռքի համաչափությունը պահպանված է, գրեթե մնալով որպես բացառիկ երևույթ նրա այս շրջանի դիմանկարներում։ Մի հատկություն, որը բնորոշ է նրա դիմանկարներին և պահպանվում է նաև այս դեպքում, դա՝ զգեստների հարթ նկարման եղանակն է, որը, ըստ երևույթին, կատարվում է գիտակցորեն։

Աստիճանաբար ուսումնասիրելով տարբեր արտաքինի և խառնվածքի տեր մարդ-

կանց դեմքերը, Հակոբը տիրապետում է մարդու դեմքի կառուցվածքին այնքան, որ 1830-ական թվականների վերջերին արդեն մտավախություն չունի դեմքի նմանությունը բծախնդիր կերպով հետևելու։ Նրան արդեն զբաղեցնում է անձնավորության՝ կերպարը հատկանշող գծերի առաջացման հարցը։ Որպես օրինակ վերցնենք երիտասարդի դիմանկարը, որն, ըստ իր տարազի պետք է որ ժանդարմ լինի։ Այստեղ արդեն գործ ունենք ռեժիմի ներկայացուցչի հետ, օրենքի պաշտպան մարդու հետ, որը կոչված է հավատարմորեն ծառայելու կայսրության շահերին։ Այժմ նկարիչը ուշադրության կենտրոն է դարձրել մոդելի ներքինը որոշող աչքերի արտահայտությունը, որոնք թվում են խուզարկու, փորձառու։ Նկարիչն այնպես զգաստ է պատկերել այս պաշտոնյային, որ կարծես թե կանգնած լինի իրեն հանձնարարված պահակակետում։ Նրա արտաքինը խստաբարո է, արտահայտությունը պաշտոնական. այդ տպավորությունն ուժեղացնում է և նրա տարազը՝ վիզն օղակող ցցված կարմիր օձիքը, ոսկեգույն կոճակների շարքը և կողքից երևացող սրի բռնակոթը։ Դեմքն իր բոլոր մասերով՝ ուռուցիկ ճակատ, ռելյեֆորեն ընդգծված քիթ, շրթունքներին սրածայր բեղեր՝ գեղանկարչական ընդհանրացումների է հասցված, նպաստելով կերպարի կենդանի արտահայտության դրսևորմանը։ Այս դիմանկարում նույնիսկ նվազել է նկարելու չոր եղանակը, դիմագծերը մշակված են մեղմ անցումներով։

Կերպարի պարզ ու անմիջական ընկալման ցայտուն օրինակ է Թումանովի դիմանկարը։ Ըստ երևույթին, իշխանական դասին պատկանող այս երիտասարդի արտաքին տվյալները անպայման դեր են խաղացել ընտրելու նկարելու այսպիսի պարզ միջոց։ Մոդելի խնամված, ամենայն բծախնդրությամբ հարդարված դեմքը, կոկված մազերը, հոնքերը, մոդայով ոլորված բեղիկները, մաքուր սափրված երեսը, օսլայած օձիքը և ընդհանրապես նրա արտաքինից ստացված տպավորությունը վկայում է նրա ազնվական ծագումը։ Հոգսի ոչ մի նշույլ նրա դեմքի վրա. վճիտ աչքերը երբեք չեն տեսել արցունք. կարիքը բոլորովին անծանոթ է նրան. նրա երիտասարդությունն անցել է անհոգ, վայելքի ու խնդության մեջ։ Դիտողին հառած նրա հանդարտ աչքերը, որոնք ոչ մի տրամադրություն չեն արտահայտում, կարծես ուղղված լինեն հայելուն, որի մեջ իրեն դիտելով, նա ինքնասիրահարի պես գոհացած է իր արտաքինով։ Հավատում ես, որ նկարիչը պատկերել է մոդելին հարազատ նմանողությամբ, բայց և զգացվում է, որ միաժամանակ ջանք չի խնայված կոկելու, հղկելու, գեղեցկացնելու ազնվականի դիմագծերը։ Թերևս այդ ավելորդ ջանասիրությունն է թելադրել՝ նորից վերադառնալու գծային եղանակին, որից նա արդեն հեռացել էր նախորդ դիմանկարներում։ Տպավորությունն այն է, որ կարծես թե դեմքի մասերը դիտված են ոչ թե գեղանկարչական փոխադարձ կապի մեջ, այլ զատ-զատ։ Դրան նպաստում է պատկերի ֆոնը, որն իր բացությամբ խիստ հակադրվում է դիմանկարի մուգ մասերին։

Ն. Ի. Սուրգունյանի դիմանկարում նկատվող գեղանկարչական միջոցների անհամարձակ օգտագործումը ենթադրել է տալիս, որ այդ գործը նույնպես պատկանում է 1830-ական թվականների, թերևս, վերջին տարիներին։ Սա, ըստ երևույթին, պաշտոնով գրագիր է. այդ են հաստատում սեղանին դրված գրքերը, մատյանը, թանաքամանը՝ փետուրե գրիչներով, և ձեռքում բռնած թղթի փաթեթը։ Հակոբի գործերում երբեմն հանդիպել կարելի է նման երևույթի, երբ նա, ըստ անհրաժեշտության, այս կամ այն դիմանկարում ավելացնում է պատկերվողի զբաղմունքը ցույց տվող օժանդակ առարկաներ. դա որոշ չափով նպաստում է պատկերի բովանդակությունը կոնկրետացնելուն։

Գեղարվեստական միջոցներով այս դիմանկարը առանձնապես չի տարբերվում նախորդներից. գրեթե զանազանություն չկա

կոմպոզիցիայի, մարմնի կառուցվածքի համաչափության սկզբունքի, դիմանկարի մասշտաբի, ձևերի ըմբռնման, գեղանկարչական մշակումների և այլ միջոցների գործադրման մեջ։ Սրանով հանդերձ, Սուրգունյանի դիմանկարը, նախորդների համեմատությամբ, ունի առավելություններ։ Սուրգունյանը, ըստ երևույթին, իր սոցիալական ծագումով պատկանում է ժողովրդի շարքային խավին։ Հավանաբար, այս հանգամանքը նկատի ունենալով, Հակոբը թեպետ պահպանել է նախորդ դիմանկարներում կիրառած կես մեջքով և երեք քառորդ դիրքով նկարելու իր նախասիրած կանոնը, բայց նրան չի պատկերել անհոգ, առնականորեն զուգված, նկարվելու դիրք ընդունած, աղայական տրամադրության տեր մարդու վիճակում, ինչպես վարվում էր առևտրական, չինովնիկ կամ բարձր դասին պատկանող անձանց դիմանկարները նկարելիս։ Նա նրան պատկերել է եթե ոչ գործողության, ապա գործելու պատրաստ վիճակում, մի փոքր անհանգիստ, ներքին լարվածությամբ։ Սուրգունյանը կանգնած է սեղանի մոտ զգաստ դիրքով, սպասողական դրության մեջ, կարծես թե ինչ-որ մեկին ներկայացած, կարգադրություն ստանալու պատրաստակամությամբ։ Նրա ամբողջ կեցվածքը, մանավանդ ձեռքի ժեստը, արտահայտում է հնազանդություն։ Կենտրոնացած ուշադրությամբ նկարի շրջանակից դուրս ուղղած մտախոհ հայացքը արտահայտում է խոնարհություն. Նրա վըտիտ դեմքը, բարակ իրանը, նոր ձևավորվող դիմագծերը և մի փոքր երկչոտությունը նույնիսկ կարեկցանք են շարժում դիտողի մեջ։ Արդյո՞ք այս հատկությունների ընդգծումը չի ասում այն մասին, որ Հակոբն արդեն պասսիվ հայեցողությամբ չի ընկալում մարդու կերպարը։ Եթե նախորդ դիմանկարներում նկարիչը նպատակ էր հետապնդում մարդու դեմքը պատկերել գլխավորապես պահպանելով նմանողությունը, այս դիմանկարում նա իրեն զգացել է անկաշկանդ, փորձելով խտացնել այն բնորոշ արտահայտչական գծերը, որոնք օգնում են շեշտելու կերպարի կենսունակ արտահայտությունը։

Դիմանկարի կենսունակությանը նպաստում է գույնի մեծ մակերեսներով, գեղանկարչորեն մշակված դեմքը օխրայի և կարմիր կինովարի միացությամբ, որը բավական արտահայտիչ և համոզիչ է թվում, զերծ ավելի վաղ շրջանի գործերի միապաղաղ ներկվածությունից։ Դեմքը կառուցված է ձևերի բնական ըմբռնումով և մեծ ընդհանրացումներով։ Այսպիսի միջոցների շընորհիվ է, որ կերպարի անկրկնելի անհատականությունը ցայտուն է։ Սակայն այս դիմանկարում դեռևս իսպառ չեն վերացված որոշ թերություններ. այսպես, դեմքի որոշ մասերը՝ շրթունքները, բիբերը, մազերը, աչքերը մնում են հարթ ներկված, չենթարկվելով լույսի ազդեցությանը. մարմնի և շորերի մշակումը նույնպես մնում է հարթ ուրվագծված մուգ ֆոնի վրա։ Չնայած հիշյալ երևույթներին, Սուրգունյանի դիմանկարը պահպանում է իր կերպարային կենսունակությունը և որպես այդպիսին, հանդիսանում 1830-ական թվականներից 1840-ական թվականներին անցնելու մի կապող օղակ։

1840-ական թվականներին Հակոբ Հովնաթանյանը թևակոխում է իր զարգացման երկրորդ շրջանը։ Թեպետ նրա ընկալումը մնում է հայեցողական, բայց և այնպես այսուհետև նա կարողանում է ավելի դիպուկ պատկերել անհատին այնպիսի անկրկնելի առանձնահատկություններով, որոնցով մարդիկ ընդհանրապես տարբերվում են միմյանցից։ Այժմ դեմքերի գծագրությունն ավելի հմուտ է, ձևերը ծավալային են, կոլորիտն ավելի բազմազան է, գույները մեծ մասամբ հագեցած են և հարստացված երանգային անցումներով, ստվերոտ մասերն ավելի հյութեղ են գույներով և ավելի թափանցիկ։

Եթե Հակոբ Հովնաթանյանը 1830-ական թվականներին դեռ շարունակում էր սնվել

բացառապես իր տոհմի՝ Հովնաթանյանների գեղարվեստական ավանդականությամբ, 1840-ական թվականներին, ապահովելով իր տոհմից ժառանգած ոճական ինքնատիպությունը, միաժամանակ սնվում է իր ժամանակի ռուսական դիմանկարչության նվաճումներից։ Զարմանալին այն է, որ կատարելագործելով, խորացնելով, սրելով դիմանկարի արտահայտչականությունը, Հակոբը, հնավանդության հավատարիմ մնալով, շարունակում է մարմինը մշակել նույն հարթապատկերային եղանակով, ինչպես անում էր 1830-ական թվականներին, մեծ մասամբ պահպանելով և դիմանկարի կոմպոզիցիոն սխեման, և մարմնի դիրքը։ Ըստ երևույթին պետք է ենթադրել, որ թե վաղ շրջանի, թե հետագա տարիների դիմանկարներում մարմնի դիրքը՝ ձեռքի միակերպ դրվածքով, ավելի շուտ պատվիրատուների մտահղացման արդյունք է, քան նկարչի։ Չէ՞ որ ձեռքը գոտիին դրած և հպարտորեն հայացքը դիտողին ուղղած այդ վիճակը շեշտում է անաշխատ, անհոգ, դրամատեր մարդու հըպարտ եսամոլությունը. մի հատկանիշ, որը շատ բնորոշ է բարձր դասին պատկանող մարդու էությանը։ Մեկ անգամ գտնված դիրքը դառնում է սովորական նրա նկարած բազմաթիվ դիմանկարներում, պահպանվելով գրեթե մինչև նրա կյանքի վերջը։

Ընդհանուր առմամբ, 1840-ական թվականներից սկսած, Հակոբի դիմանկարները ստանում են ավելի բնական և կենսունակ արտահայտություն. նույնիսկ միակերպության հասած՝ նկարվելու պատրաստ մարդկանց կեցվածքներում նկատվում է անբռնազբոսություն, իսկ դեմքերին՝ նրանց տարիքին համապատասխան տրամադրություն։

Այդ տեսակետից բավական բնորոշ է Մելիքովի դիմանկարը։ Ըստ երևույթին ոչ շարքային պետական պաշտոնյա, Մելիքովը պատկերված է աջ ձեռքը ֆրակի բացվածքից կախած, իսկ ձախը՝ հպարտ անհոգությամբ ետևին դրած։ Կյանքի փորձ ունեցող մարդու հայացքով նա նայում է դիտողին ինքնաբավականությամբ։ Ոսկրոտ, բարակ, երկարավուն դեմքը, երկար արծվաքիթը, մաքուր սափրված երեսը, սպիտակ վերնաշապիկը, ժապավենանման սև վզկապը, բաճկոնից կախված շղթան նրան տալիս են պատկառելի մարդու տեսք։ Իր անձի արժանապատվության գիտակցությամբ, Մելիքովը թեպետ դիրք է ընդունել նկարչի առջև, բայց նրա կեցվածքը բնական է, անբռնազբոսիկ, դիմագծերը մշակված են ռեալ ձևերով, այս անգամ արդեն ելակետ ընդունելով ծավալապատկերային եղանակը։ Արդյունքն այն է, որ դիմանկարը բնական է, կենդանի և անկրկնելի կերպարային հատկություններով։ Այստեղ նույնիսկ մարմնի ուրվագիծը ճկուն է՝ զգեստի ծալքերի տատանումների շնորհիվ, որն օգնում է դիմանկարի ընդհանուր կենսունակության պահպանմանը։ Նկարիչն իրեն հատուկ ճշմարիտ ու անկեղծ հայեցողությամբ է պատկերել Մելիքովին, տարբերելով նրան ոչ միայն կոնկրետ ֆիզիկական հատկանիշներով, այլև շեշտելով նրա դասակարգային պատկանելությունը։ Մելիքովը ոչ թե համակված է թեթևամիտ սնապարծությամբ, ինչպես առևտրական խավի ներկայացուցիչներն են՝ այլ սեփական արժանիքները գնահատող մարդու ինքնագիտակցությամբ։ Նկարելու եղանակը ազատ է, անկաշկանդ, պահպանելով ձևերի պարզությունը։

Պատանեկան անմեղությամբ է համակված Թամամշևի դիմանկարը։ Այս դեպքում, ըստ երևույթին, գործ ունենք բարձր խավի պատկանող դպրոցականի կամ գիմնազիստի հետ, անխռով հայացքով դիմացը նայելիս, թևով կռթնած կողքի կլոր սեղանին։ Սեղանին դրված բացված գրքույկը, որպես հատկանիշ, հաստատում է նրա զբաղմունքը։ Հովնաթանյանն արդեն մեծ զանազանություն է գնում տարբեր ծագման տեր մարդկանց միջև, յուրաքանչյուրի սոցիալական յուրահատկությունը տեսնելով նրա արտաքին նկարագրի մեջ։ Փափկասուն

կյանքով մեծացած, Թամամշևը իր դասին հատուկ հպարտությամբ նստած է սեղանի մոտ, ձեռքը քմահաճորեն դրած նրա եզրին։ Թեպետ պատանուն դրել են նկարվելու պատրաստ զգաստ վիճակում, բայց նկարիչը գտել է նրա տարիքին համապատասխան հանգիստ դիրք, իսկ դիմագծերին տվել պատանեկան անմեղ, միամիտ արտահայտություն։ Նրա ձվաձև դեմքը, խնամքով հարդարված մազերը և փափլիկ ձեռքերը ամբողջապես ողողված են լույսով, ստեղծելով այնպիսի թափանցիկություն, ասես բացօթյա պայմաններում լինի նկարված։ Փղոսկրի նման ողորկ, թափանցիկ նրա դեմքը բաց օխրայի և վարդագույնի երանգների զուգորդմամբ ազնվացած է, գեղեցկացված։ Նախորդ դիմանկարների համեմատությամբ սրա մշակումները փափուկ են, դեմքի վրա չի նկատվում ձևերի գծային սահմանազատում և չոր ուրվագծում, ամեն ինչ կատարված է լույսի մեղմ անցումներով, նրբերանգներով, որպիսի միջոց թելադրել են պատանու ֆիզիկական տվյալներն ու տարիքը։

Բնորոշ է նաև Բեբուտովի դիմանկարը։ Թիֆլիսաբնակ հայ վաճառականը չի ցանկացել ետ մնալ իր կոլեգաներից և պատվիրել է իրեն պատկերել առևտրականների շրջանում հավանություն գտած ավանդական ձևով, ձեռքի նույնպիսի դիրքով ու զգեստավորումով։ Ինչպե՜ս խիստ կերպով զանազանվում է Բեբուտով-վաճառականի դիմանկարը՝ Մելիքով-պաշտոնյայի դիմանկարից։ Բարձր շրջաններում հղկված Մելիքովի բարեկիրթ արտահայտությանը, նրա վայելուչ կեցվածքին, ձեռքերի հպարտ շարժմունքին հակադիր պատկեր է վաճառական Բեբուտովի թե տիպարը, թե շարժմունքը և ընդհանրապես արտաքինը։ Վերջինս թվում է շահամոլ, դրամի գերի, նեղ շրջանի մարդ, սահմանափակ մտահորիզոնով, որի ամբողջ հետաքրքրությունը նյութական կյանքի բարիքներից օգտվելու մեջ է։ Նրա հայացքի վրա խորամանկության արտահայտություն կա. նա գործարար մարդու հմտությամբ, խուզարկու նայվածքով կարծես թե մարդու է տնտղում. դեպի գոտին տարած ձեռքը նրա արտաքինին հաղորդում է Թիֆլիսի մոքալաքներին հատուկ ինքնահպարտություն, ցուցամոլություն։ Հավատարիմ մնալով ավանդամոլության իր սկզբունքին, չխախտելով մարդու դիրքի և կեցվածքի իր նախասիրած ձևը, Հակոբն առավել չափով ուշադրություն է նվիրել Բեբուտովի ներքինին, սրատեսորեն նկատելով հաշվենկատ, գործի հանդեպ զգուշավորություն ցուցաբերող, փորձված վաճառականի բնավորությունը։ Այս հատկությունները նա գիտակցորեն չի արել և նպատակ չի ունեցել դիմանկարին սոցիալական գունավորում տալ, այլ անխնա ճշմարտությամբ վերարտադրել է իրականությունը։ Այս դիմանկարում կիրառված գեղանկարչական միջոցներն, անհամեմատ, կատարյալ են։ Հաղթահարված է նախորդ դիմանկարների մշակման չոր եղանակը, դեմքի ձևերի ուրվագծային ընկալումը․ Այժմ ծավալապատկերային մշակումն է հանդիսանում որպես սկզբունք Հակոբի գործերում։ Դեմքի տարածական հարթությունները մշակված են իրենց համապատասխան ծավալային ըմբռնումով, բնական ձևերով։ Նա այլևս չի կաշկանդվում նմանողությունը տալու ձգտումով. գլխավորը՝ կերպարի ընդհանրական ընկալումն է գեղարվեստական այնպիսի միջոցներով, որոնք այնպես օրգանապես ձուլված են կերպարին, որ դրանց գոյությունը չի էլ զգացվում։ Գույնը այլևս չի հանդիսանում հարթությունները ծածկող նյութ, այլ՝ նյութի ձևն ու առարկայությունը արտահայտող միջոց. լույսն ու ստվերը չեն օգտագործվում որպես առարկաներ սահմանագծող միջոց, այլ՝ դիմագծերի բնական անցումները, խորություններն ու ռելյեֆները պահպանելու միջոց. չկա գիծ, այլ կան իրար հանդիպող մակերեսներ, հարթություններ։ Ահա հենց այս գեղանկարչական մոտեցումն էր պակասում 1830-ական

թվականների նրա դիմանկարներին, որին այժմ նա արդեն տիրապետում է։ Հենց այս հատկությունների շնորհիվ է, որ կենդանի արտահայտությունը դառնում է անբաժանելի հատկություն 1840-ական թվականների և հետագա տարիների նրա դիմանկարների համար։ Նվաճում պետք է համարել նաև ֆոնի ու դիմանկարի գեղանկարչական ներդաշնակ կապը։ Եթե անցյալում ֆոնը մի մուգ հարթություն էր, որի վրա դիմանկարն ընդգծվում էր չոր ուրվագծերով, այժմ այդ հարթությունը թեպետ նույնպես մնում է մուգ և պայմանական, բայց վերածվում է գեղանկարչական միջավայրի, նպաստելով դիմանկարի տարածական, ծավալային ձևերի պատկերմանը։

Նկատելի է նաև մարմնի համաչափությունների կարգավորում. նրա նախորդ դիմանկարներում ակնառու դարձած ձեռքերի անհամաչափ փոքրությունը, այժմ թվում է նորմալ չափի մեջ. իսկ սև զգեստն այնպես տափակ հարթություն չունի, ինչպես անցյալում. այն հաճախ նկարված է ավելի փափուկ և ավելի ծավալային ուրվագծերով, տեղ-տեղ ընդգծելով ծալքերը։

Կերպարի կենդանի արտահայտությունը ավելի ցայտուն է Լիլիպարյանի դիմանկարում։ Հակոբ Հովնաթանյանն իր կյանքի ընթացքում լայն հնարավորություն է ունեցել մոտիկից ծանոթանալու Թիֆլիսի առևտրական դասի, այսպես կոչված, մոքալաքների կենցաղին, նիստ ու կացին, դիտելու նրանց շարժուձևերը, ուսումնասիրելու նրանց բնավորությունները, ճանաչելու նրանց յուրօրինակ սովորությունները, լավ ըմբռնելու նրանց տիպերը։ Բայց այդ դասին պատկանող ոչ մեկի դիմանկարում մոքալաքի տիպարը մինչև այդ այնպես բնորոշ ու արտահայտիչ չէր, կերպարը ճանաչելիության հասած այնպիսի կոնկրետության չէր հասցված, ներքին ու ֆիզիկական հատկանիշների խտացումով այնպես չէր ընդհանրացված, ինչպես Լիլիպարյանի դիմանկարում։ Առևտրական խավը նրա դիմանկարներում միշտ ջոկվում է յուրաքանչյուրն իր անձնական հատկություններով, բայց Լիլիպարյանի կերպարը վերածվել է գործարար մանր առևտրականի խտացած, ավարտված տիպարի։ Դիմանկարում նա ներկայացված է որպես էպիկուրյան անհոգ կենսուրախությամբ համակված, կյանքի բարիքները վայելելու անհագ ցանկությամբ լի, կենսահաստատ նկարագրի տեր, գործարար, ճարպիկ, ընկերների շրջանում առատաձեռն-ձեռնբաց մարդ։ Թե ինչպիսի ճշմարտացի ընկալումով է կարողանում Հակոբը պատկերել տարբեր խավի ու ըղբաղմունքի տեր մարդկանց իրենց բազմազանությամբ, երևում է նրա մեծաթիվ դիմանկարներից, որոնցով նույնիսկ կարելի է որոշել մարդու խառնվածքը։ Այսպես, օրինակ, եթե նախորդ դիմանկարում ներկայացված վաճառական Մելիքովը թողնում է ֆլեգմատիկ խառնվածքի տեր մարդու տըպավորություն, Լիլիպարյանին կարելի է բնութագրել որպես սանգվինիկ։ Բնավորության և խառնվածքի այս գծերը արտացոլված են լայն բաց արած բարեժպիտ, խոսուն աչքերում, որոնք ուղղված են դիտողին պարզ անմիջականությամբ, անհիշաչար արտահայտությամբ։ Նրա սրտաբաց, տխրության անսովոր դիմագծերը թաքցնում են զսպված ժպիտ, որը այլ առիթով կարող է վայրկենապես փոխարկվել պոռթկուն, վարակիչ ծիծաղի։ Իսկ կնճիռներից զերծ կլորիկ, ողորկ, թարմ մնացած դեմքը երաշխավորում է, որ նա ոչինչ մոտ չի ընդունում իր սրտին։ Լիլիպարյանը նույնիսկ չի էլ թըվում այնպես հպարտ ու ինքնաբավական, ինչպես Հակոբի դիմանկարներում ներկայացված նույն դասի մյուս ներկայացուցիչները, չնայած նա նույնպես պատկերված է նույն դիրքով ու կեցվածքով։

Դիմանկարի առավելություններից մեկը՝ նրա կենսունակությունն է, որով այն ջոկվում է ավելի վաղ նկարած դիմանկարներից։ Դրան մի կողմից նպաստել են մոդելի արտահայտիչ դիմագծերը, մյուս կողմից էլ՝

կարևոր դեր է խաղացել նկարչի սուր դիտողականությունը՝ մարդկային դեմքն այդպես բնական և անմիջականորեն ընկալելու։ Կերպարի արտահայտչականությանը նպաստում է նաև դիմանկարի մ ե ծ ա ց վ ա ծ մասշտաբը ֆոնի համեմատությամբ, ինչպես և դեմքի հնչեղ, բաց կոլորիտը, որոնց շնորհիվ դեմքը կտավի վրա գրավում է գերիշխող տեղ։

Լիլիպարյանի դիմանկարին նայելիս գեղարվեստական միջոցները չեն նկատվում. առաջին հերթին երևում է կենդանի արտահայտությամբ անհատ մարդը՝ իր բնավորության ու խառնվածքի որոշակի գծերով։ Այնուհետև միայն նկատելի են դառնում միջոցները։ Արդեն ասվել է, որ 1840-ական թվականներից սկսած նկարչի պատկերման եղանակը դառնում է ծավալապատկերային. այս դիմանկարում ձևերի ծավալայնությունն իր սահմանակետին է հասել, առավել չափով նպաստելով դեմքի արտահայտչականությանը. դրան օգնության է եկել և կոլորիտը, որը դեմքի մասում բավականաչափ ինտենսիվ է, թափանցիկ, հյութեղ, ոսկեզօծ օխրայի և կարմիր կինովարի երանգային տատանումներով ու դրան հակադրվող ումբրայի սառն մեղմերանգներով, որոնց շնորհիվ զգալի չափով հաղթահարված է նախորդ դիմանկարներում տեղ գտած միագունությունը։ Այստեղ գնահատելի է և այն, որ դեմքի ստվերոտ մասերը խիստ թափանցիկ են և ազատված միապաղաղ սրճագույնից։ Միակ բանը, որ մնում է անփոփոխ, դա զգեստների հարթային լուծումն է՝ համատարած սևով։

Բոլորովին տարբեր շրջապատի ու տարբեր բնավորության մարդու է ներկայացնում Մալինցյանի դիմանկարը։ Ըստ իր համազգեստի, նա պետական պաշտոնյա է թվում, իսկ նրա ֆիզիկականը և դիմագծերի վրա արտացոլված բնավորության ու խառնվածքի բնորոշ գծերը լրացնում են այն, ինչ չի կարող անել համազգեստը։ Ամենից առաջ՝ այս կերպարի մեջ բացակայում է առևտրականներին հատուկ հպարտ ինքնաբավականությունը և դրամի կարողությամբ պայմանավորված այն ինքնավստահությունը, որն առկա է նրանց դիմանկարներում։ Մալինցյանը դիտողի վրա թողնում է օրենքին տառացիորեն հլու, խիստ, չոր պաշտոնակատարի տպավորություն։ Եվ դա սրատես նկարչի հայացքից չի վրիպել։ Պատկերելով Մալինցյանին ռեալիստի անաչառությամբ, Հակոբը պահպանել է նրա անկրկնելի անհատականությունը։ Ցարական պաշտոնավորի բթացնող վիճակը թույլ չի տվել նրա մեջ զարգացնելու կամք, նախաձեռնություն, այդ պատճառով էլ նա թըվում է կախման մեջ, հնազանդ, երկչոտ, անբարեհամբույր, զուրկ մարդասիրական զգացմունքներից ու ապրումներից։ Ներքին այս հատկանիշներին լավ է ներդաշնակում և Մալինցյանի ֆիզիկականը։ Նրա արտաքինը բավական անհրապույր է. կախ ընկած երկար բեղերը, նեղ շերտով մինչև ծնոտը իջնող այտամորուքը, փոս ընկած այտերը, անձև շրթունքներն ու երկար, սուր ծնոտը բավականաչափ տհաճ, վանող տպավորություն են ստեղծում։ Սրանց լրացնում է և նրա անհամարձակ կեցվածքը։ Վաճառականների նման նա ձեռքը գոտիին է հենել, սրի կոթն առաջ է բերել, այն նկատելի դարձնելու և իր աստիճանը ցույց տալու. ըստ երևույթին, պակաս բավականություն չի պատճառել ցույց տալու և ծոցի ժամացույցի շղթայի մի մասը, դուրս բերած զգեստի բացվածքից։ Այս դիմանկարի կոլորիտը ավելի զուսպ է, գրեթե միակերպ. չկան գույների հնարամիտ հակադրումներ, բայց դրա պատճառը, ըստ երևույթին, պետք է որոնել կերպարվողի ֆիզիկական տվյալների մեջ, որոնք առիթ չեն տվել նըկարչին առատաձեռն լինելու, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք մոդելին հարազատ մնալու Հակոբի ձգտումը։ Ամբողջությամբ վերցրած դիմանկարը կատարված է համարձակ ձեռքով և գրավական է, թե նկարիչը որքան հասունացել ու վարպետացել է։

Հ. Հովնաթանյանի գործերում կերպարների բազմազանություն նկատվում է ոչ միայն տարբեր զբաղմունքի կամ պաշտոնի տեր մարդկանց դիմանկարներում, այլև նույն զբաղմունքի կամ պաշտոնի տեր տարբեր մարդկանց դիմանկարներում։ Այս երևույթը ասում է այն մասին, որ Հակոբը խիստ անհատական մոտեցում ունի յուրաքանչյուր մարդու պատկերելիս։

Նախորդին իր պաշտոնով մոտ է «Անհայտ պաշտոնյան»։ Նրանց միջև եղած աստիճանի տարբերությունը չէ որ առիթ է տվել նկարչին տեսնելու տարբեր բնավորություններ, խառնվածքներ, այլ յուրաքանչյուրի անհատական գծերը։ Այս և նախորդ դիմանկարի միջև կա կեցվածքի, դիրքի, համազգեստի նմանություն, որն ընդհանուր է նրա շատ դիմանկարների համար։ Բայց բնավորության ու ֆիզիկական առանձնահատկությունները իրենց դրոշմը դրել են վերջինի թե՛ դիմագծերի, թե՛ շարժմունքի վրա։ Եթե Մալինցյանը, որպես ցածր աստիճանավորի, թվում է անհամարձակ, ինքնամփոփ, նեղսիրտ, հաճոյակատար անձնավորություն, սա թվում է ավելի անկաշկանդ, իր պաշտոնի մեջ կոփված, մարդամոտ, շրջահայաց, լայն միջավայրի հետ գործ ունեցող մարդ։ Այսպիսի նրբանկատ տարբերությամբ է ընկալում Հակոբը տարբեր բնավորությունները։ Գունանկարի առավելություններն էլ այս դեպքում օգնում են. թափանցիկ նրբերանգներով մշակված դեմքը արտահայտությամբ թվում է շատ ավելի մեղմ։

Հետզհետե վարպետանալով, նա արդեն թափանցում է մարդու ներաշխարհը, աշխատում է պահպանել յուրաքանչյուրի անկրկնելի անհատականությունը, նկատելի դարձնել տարբեր խավի, տարբեր զբաղմունքի մարդկանց նկարագրի ինքնատիպ առանձնահատկությունները։ Դրա հետ միաժամանակ ավելի ու ավելի հարստանում են գեղարվեստական միջոցները։ «Երիտասարդի դիմանկարը», որը 1840-ական թվականների ավելի ուշ գործերից է, ներկայացնում է ոմն վաճառականի՝ անհոգ, ինքնագոհ արտահայտությամբ, պատկերված իր դասի ներկայացուցիչներին հատուկ կեցվածքով։ Բայց նկարիչն այժմ որոնում է գեղանկարչական արտահայտչական ավելի համարձակ միջոցներ, նա աշխատում է չսահմանափակվել միանման գույներով, այլ լույսն ու ստվերը իրար հակադրել տաք և սառը գույներով։ Սառն գույների՝ առավելապես բնական ումբրայի և մոխրագույնի օգտագործումը աշխուժություն են տալիս գեղանկարին, թափանցիկ են դարձնում դեմքի ստվերոտ մասերը, վերացնում կոլորիտի միապաղաղությունը։ Նման միջոցներով նկարի ֆոնն էլ հնչում է թափանցիկ, օդային և տարածական։ Դիմանկարն ավելի արտահայտիչ է, կենդանի իր դասին արժանավայել ներքին հատկություններով։ Հ. Հովնաթանյանի կերպավորած Թիֆլիսի առևտրական խավը խիստ հիշեցնում է հանճարեղ երգիծաբան Հ. Պարոնյանի նկարագրած Աբիսողոմ աղայի կերպարը, որը կուզենար իր լուսանկարում տեսնել իր հարստությունն ապացուցող ունեցվածքը։

Ներքինի դրսևորումը ավելի ցայտուն երևում է «Պուգինովի դիմանկար»-ում, որն ապահովված է կերպարի կոնկրետությամբ, խոսուն, բնական արտահայտությամբ։ Նախորդի ներպարփակ բնավորությունը և սրա անհանգիստ, վճռական, խիստ և չոր բնավորությունը միանգամայն հակադիր են։ Բարձրաստիճան անձը՝ արժանացած կարմիր ժապավենի և ոսկե մեդալի, իրեն ցույց է տալիս իր կարողության ազդեցիկությամբ։

Գեղարվեստական միջոցները հմտորեն են կիրառված կերպարի ամբողջականությունը պահպանելու համար։ Այստեղ էլ տաք և սառը գույների ներդաշնակումը գեղանկարչական նոր որակ է տվել դիմանկարին։ Վերացված է նաև մարմնի և ֆոնի միջև եղած գունային կտրվածությունը. դրանք բավա-

կան համոզիչ կերպով իրար կապակցված են գույնով ու երանգով։

Հ. Հովնաթանյանի այս տարիների գործերում փոքր թիվ են կազմում կանանց դիմանկարները։ Նկատի ունենալով նկարչի ստեղծագործական առաջխաղացման ընթացքը, կարելի է ենթադրել, որ դրանք կատարված են 1840—50-ական թվականներին. նույն խաղաղ ու անվրդով արտահայտությունը դեմքերին, նույն կանխորոշված զգաստ կեցվածքը, տոնական զգեստներով պատկերվելու նույնպիսի ցանկություն. վաճառական դասին պատկանող կանացի սեռը նույնիսկ ավելի տոնական է թվում իր արտաքինով և պակաս արտահայտիչ ներքինով. նրանց դեմքերն, ընդհանրապես, խաղաղ են, սառը հայեցողական, չեն արտահայտում որևէ հույզ, ապրում և շղարշված են այնպիսի անտարբերությամբ, որ նույնիսկ դժվար է գուշակել, թե դրանց տակ ինչպիսի բնավորություններ են թաքնված։ Հավանաբար, դա պետք է բացատրել առաջին հերթին նահապետական բարքերի ավանդականության պահպանմամբ, որի պատճառով կանայք զրկված էին մասնակցելու հասարակական-քաղաքական կյանքին կամ խառնվելու ամուսինների տնտեսական գործերին։ Ապրելով անհոգ կյանքով, կտրված դրսի կյանքից, իրենց նվիրելով անձնական վայելքին, նրանք կորցնում էին իրենց անհատականությունը և վերածվում կամազուրկ «տիկնիկների»։ Եվ թեպետ այդպիսի դիմանկարներում մեծ մասամբ բացակայում է կերպարի խորությունը, մարդկային ներքինը, բայց դրանց մեջ կան պահպանված հայ կնոջը բնորոշ նահապետական բարքերից առաջ եկած պարկեշտության, ամոթխածության, պատվախնդրության զգացումներ։

Այս շարքի մեջ առանձնանում է «Մելիքովայի դիմանկարը»։ Նա հագած է Թիֆլիսի հայուհու տոնական զգեստ, զուգված է զարդերով, ձեռքում՝ անբաժան համրիչը։ Նրա դեմքի վրա չի նկատվում ոչ մի շարժում։ Կարծես թե մի պահ քարացած, աչքերը մի կետի հառած խորհում է, բայց նրա մտորումները չեն հասնում դիտողին։

Ունենալով մեկտեղ զգալի փորձառություն, նկարիչն, այնուամենայնիվ, որոշ անհամարձակություն է ցուցաբերել այս դիմանկարում։ Բայց բանիմացությամբ ու ճաշակով է ներդաշնակել մարմնի և սև զգեստի գունային հարաբերությունները, յուրահատուկ եղանակով նկարելով գլխի թասակը, ուսերին իջնող շղարշը, կրծքի բացվածքը և դեմքը գրկող սև մազերի հյուսերը։

Ավելի աշխույժ և կենդանի արտահայտությամբ է պատկերված «Նատալյա Թեումյանը», որի դեմքը շղարշված է մեղմիկ, հազիվ նշմարելի մտահոգությամբ։ Կերպարի գրավչությամբ և գեղարվեստական միջոցների ներդաշնակությամբ Թեումյանի դիմանկարը կարելի է համարել Հակոբի ամենահմայիչ կանացի դիմանկարներից մեկը։ Մինչև ծնկները պատկերված, երեք քառորդ դիրքով կանգնած է նրբատես, բարձրահասակ, անհոգ կյանքով մեծացած, ունևոր դասին պատկանող երիտասարդ մի կին։ Սև հյուսերով շրջափակված նրա նրբակերտ, ձվաձև դեմքը, երկարավուն վիզը, կիսաբաց ողորկ կուրծքը, սահուն ուրվագծերով թեք իջնող ուսերը, բարակ թևերը, խիստ սեղմ նեղ իրանը նրա արտաքինին տալիս են վայելչատես քնքշություն։ Իսկ իր տոնական զգեստների մեջ՝ գլխի ծաղկազարդ թասակով, մինչև մեջքը իջնող սպիտակ ծաղկավոր շղարշով, կուրծքը ամփոփող նրբերանգ վարդագույն ներքնազգեստով, բարակ մեջքը գրկող վարդագույն գոտիով, վիզը զարդարող մարգարտաշարով՝ ծաղկափթիթ գարնան հիշողություն է արթնացնում։ Այդ փխրուն, պարկեշտ նորահարսը կանգնած է ամոթխած երկչոտությամբ և միամիտ տարակուսանքով, եղնիկի նման անմեղ աչքերով դիմացն է նայում նկարվելու պատրաստ դիրք ընդունած։

Թեումյանի դեմքը չի արտահայտում ներքին որևէ ապրում, բայց նրա կեցվածքի,

գլխի, ձեռքի շարժումների մեջ կա մի փոքր լարվածություն, որը գուցե և հետևանք է այն անսովոր դերին, որի մեջ գտնվում է ինքը, ստիպված լինելով այդպես անշարժ կանգնել նկարչի առաջ։ Դեպի կոնկրետ կերպարը, դեպի մարդ անհատը նկարչի ցուցաբերած անմիջական մոտեցումը նրա դիմանկարներին տալիս է և ճանաչողական նշանակություն։ Արտաքնապես Թեումյանը դիտողի վրա թողնում է ժամանակի մոդային հետևող, իր արտաքին հարդարանքին մեծ ուշադրություն նվիրող, իր զուսպ և լավ ճաշակով շրջապատից ջոկվող, բարեհամբույր կնոջ տպավորություն։ Հենց այդ տրվյալներն են ոգեշնչել Հակոբին՝ մտահղանալու բովանդակությանը համապատասխանող պարզ, արտահայտիչ գեղարվեստական միջոցներ, ընդգծելու համար երիտասարդ կնոջ կերպարի տպավորիչ գրավչությունը։ Դիմանկարի կառուցվածքը, դրվածքը թեպետ հիշեցնում է նրա նախորդ գործերը, բայց այս դեպքում նկարիչը չափի ավելի մեծ զգացողություն է ցուցաբերել, որոշելու դիմանկարի դիրքը, տեղադրումը, մարմնի մասերի հարաբերությունը, կտավի համեմատությամբ պատկերի մասշտաբը։ Հակոբի դիմանկարները մեծ մասամբ կես մեջքով են, տեղավորված կտավի կենտրոնում։ Պատկերելով Թեումյանին մինչև ծնկները, նկարիչը նրա կազմվածքին տվել է ճկուն և բարձրահասակ տեսք, հնարավորություն տալով մրտովի պատկերացնելու շրջանակից դուրս գտնվող մարմնի մնացած մասը։ Այդպիսի կեցվածքով Թեումյանը թվում է շարժվելու պատրաստ վիճակում։ Դիմանկարը ամբողջապես կառուցված է հոսուն ուրվագծերի վրա։ Դրա շնորհիվ նրա կազմվածքը թվում է թեթև, սլացիկ, նազանի։ Գեղանկարչական հիմնալի ներդաշնակություն է ստեղծված սևի, վարդագույնի և մարմնի միջև, չնայած նման հակադիր գույների հակադրության դժվարության։ Հատկապես վարդագույնը, որ որպես «լեյտմոտիվ» երևում է դիմանկարի տարբեր մասերում, գեղանկարչական նուրբ անցում է ստեղծում սև վերնազգեստի և մարմնի միջև։ Թեումյանի գլխի ոճավոր սանրվածքը, ձևավորումը՝ թասակով և երկար սպիտակ շղարշով, կրծքի շրջանաձև բացվածքը, մեջքից իջնող վարդագույն դուռւ նեղ ժապավենները գեղանկարչորեն ձևավորում են նրա կազմվածքը, տալով նրա արտաքինին ազնվատես տպավորություն։

Ձևերի ընդգծված պարզությամբ, մարմնի մասերի լայն ընդհանրացումով, կոլորիտի զսպվածությամբ որոշ նմանություն տեսնելով Թեումյանի և 17-րդ դարի հոլանդացի նկարիչ Տերբորխի՝ Պուշկինի թանգարանի «Կանացի դիմանկարի» միջև, ռուս արվեստագետները Հակոբին անվանել են հայկական Տերբորխ։ Այդպիսի որակում մասամբ ճիշտ է ոչ միայն առանձին դիմանկարների համեմատությամբ, այլ ընդհանրապես, բայց Հակոբի ստեղծագործությունները ներծծված են Արևելքի պոեզիայով, ավելի սեղմված են մոնումենտալ ձևերի մեջ, քան Տերբորխինը։

1850-ական թվականներին կատարած դիմանկարները որոշակիորեն դրսևորում են Հակոբ Հովնաթանյանի առավել կատարելագործումը նախորդ շրջանի համեմատությամբ։ Հնարավոր է, որ նա անցած շրջանում լավ ծանոթացած լինելով ռուսական դպրոցում կրթություն ստացած նկարիչներ՝ Ս. Ներսիսյանի և Ա. Հովնաթանյանի գործերին, համապատասխան եզրակացություն արած լինի իր ստեղծագործությունը կատարելագործելու ուղղությամբ։ Այսպիսի ենթադրության հիմք են տալիս նրա հետագա դիմանկարները, որոնց մեջ նկատվում են «դպրոցից» ստացած գիտելիքների տարրեր։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ Հակոբ Հովնաթանյանն այժմ ավելի է խորանում մարդու ներքնաշխարհի մեջ, ձգտում նկատելի դարձնել հոգեբանական արտահայտությունը, սրել անհատական տարբերությունները, ըմբռնել մարդկային կերպարը ավելի անկանխակալ։ Անշուշտ, այս

ամենը կատարվում է ոչ միանգամից, այլ աստիճանաբար։

Երկու տասնամյակի ընթացքում Հակոբի կուտակած ստեղծագործական փորձը արդեն հնարավորություն էր տվել այնպես տիրապետելու մարդու կառուցվածքին, որ նա նույնիսկ կարողանում էր հիշողությամբ և տպավորությամբ նկարել անգամ մեռած մարդկանց դիմանկարները։ Հակոբի այդ հատկության մասին ժամանակի թերթերը գովասանքով են նշել։ Այդպիսին է «Շուշանիկ Նադիրյանի դիմանկարը», ստեղծված նրա մահից հետո, հավանաբար ձեռքի տակ ունենալով հանգուցյալի դեմքից, մեռած վիճակում, մատիտով կատարած որևէ գծանկար, կամ ուղղակի նրան նկարելով դագաղում, ապա մշակման ենթարկելով այդ էտյուդը։ Դիմանկարը բավարար պատկերացում տալիս է նկարչի վարպետության, տաղանդի, գեղանկարչական նուրբ զգացողության և լավ ճաշակի մասին։ Հակոբին հաջողվել է ստեղծել այնպիսի գործ, որ եթե հայտնի չլիներ թե ինչ պարագաներում է դա նկարված, դժվար կլիներ գուշակել, որ դա այդ կերպ է ստեղծվել։ Եթե «Թեումյանի դիմանկարը» նկարչի նկարած կանացի դիմանըկարների մեջ կարող է համարվել լավագույնը իր լիրիկականությամբ և գեղանկարչական միջոցների մոնումենտալ զսպվածությամբ, «Նադիրյանի դիմանկարը» կարող է հմայել գեղանկարչական շքեղությամբ, տոնական գեղեցկությամբ, գունեղ աշխուժությամբ։ Նադիրյանի դիմագծերի մեջ, անշուշտ, կարելի է տեսնել կոնկրետ անձնավորություն, բայց այն դեռ այնքան ցայտուն չէ արտահայտչականությամբ, առավել ևս՝ հոգեբանական խորությամբ։ Իսկ դա հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում թե ինչ կերպ է ստեղծվել դիմանկարը։ Սրանում նույն հիմնական նպատակն է հետապնդված, ինչպիսին նախորդ դիմանկարներում. այն է՝ ցույց տալ առևտրական դասի ներկայացուցչին իր կոչման, դիրքին և կարողության արժանավայել փայլով, ինքնագոհ բավականությամբ, հանդիսավոր, շքեղ տեսքով։ Ահա թե ինչու նկարիչն ընտրել է նույն կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, որպիսին նա արդեն գտել էր՝ դրանից առաջ պատկերելով նույն դասին պատկանող կանանց՝ Գուրգենբեկովայի և Մելիքովայի դիմանկարները։

Նադիրյանի արտաքին փայլը անմիջապես ուշադրություն է գրավում. նրա գունավոր հարուստ զգեստները, կրծքին ամրացրած ադամանդյա զարդը, վզից կախած ոսկյա շղթան, որն իջնում է մինչև գոտկատեղը՝ միանալով ոսկյա ժամացույցին, ձեռքերի թանկարժեք մատանիները, և, վերջապես, լավ խնամված մարմինը երաշխավորում են նրա հարուստ ապրելակերպը։ Բայց կարծես թե ինչ-որ հակասություն կա նրա արտաքին շքեղության և ներքինի միջև։ Հակոբի նկարած կանացի դիմանկարներին ընդհանրապես հատուկ է ինքնամփոփ, պարկեշտ, մտահոգ արտահայտություն, գուցե և նահապետական կենցաղից պահպանված ամոթխածության զգացում, որպիսի հատկություններից զուրկ չէ և Նադիրյանը. բայց նկարիչը Նադիրյանի դեմքը պարուրել է այնպիսի տրամադրությամբ, որ կարծես թե նա կանխազգալիս լինի իր ճակատագիրը։ Թվում է, թե նրա անրջային նայվածքի մեջ թաքնված են մտորումներ, խոհեր անցողիկ կարճատև կյանքի մասին։ Տրտում մտորումներով շղարշված վաղամեռ Նադիրյանի կերպարը մարդու մեջ առաջացնում է կարեկցանքի, ափսոսանքի զգացում։

Հ. Հովնաթանյանը առաջին անգամ այս պատկերի մեջ միջավայր է ստեղծել, նկարի աջ անկյունում տեղավորելով բաց պատուհան, որի գոգին դրված կապույտ ծաղկամանի մեջ սպիտակ վարդեր են փթթում, իսկ դրսում տարածվում է կանաչ հարթավայր, հորիզոնում մշուշվող լեռներով։ Չպետք է կարծել, թե պատուհանը անհրաժեշտ է եղել որպես լույսի աղբյուր, որովհետև արտաքին լույսի ազդեցության նշույլ

անգամ չի նկատվում պատկերի մեջ։ Թե բնակարանը, թե նորաբաց վարդերը ավելի շուտ սիմվոլիկ իմաստ են տալիս դիմանկարին, խորհրդանշելով բնության ու կյանքի հանդեպ այդ վաղամեռ կնոջ տածած սերն ու կարոտը։

Այս ամենը դիտողին հասնում է գեղանկարչական հմայիչ միջոցներով։ Իրեն հատուկ պարզությամբ, բայց մեծ ճաշակով, Հակոբը Նադիրյանին պատկերել է գունավոր զգեստներով, որպիսի երևույթ նրա դիմանկարներում խիստ հազվադեպ է։ Գլխին մուգ կարմիր թավշյա թասակ կա՝ դեղնավուն ասեղնակար զարդերով. դրա վրայից սպիտակ ծաղկավոր շղարշն է իջնում ծածկելով ուսերը։ Թասակի տակից մազերի հյուսերն են իջնում, ամփոփելով կնոջ փափկասուն, հաճելի դեմքը։ Հագած ունի արծաթամոխրավուն մետաքսյա վերնազգեստ, որը տարածված է եղել բարձր առևտրական խավին պատկանող ընտանիքներում։ Վերնազգեստը, որի լայն թևերի տակից երևում են վառ կարմիր ներքնազգեստի եզրերը, մեջքի մասում նեղացած ամուր գրկում է մեջքը, իսկ ներքևի մասում՝ գոյացնում բազմաթիվ ծալքեր։ Մեջքը գրկում է նույնպիսի վառ կարմիր ծաղկազարդ գոտի, որի երկար ծայրերը ժապավենաձև կախ են ընկել։ Կրծքի բացվածքից երևում է վառ կարմիր ներքնազգեստը, շրջագծելով կաթնագույն կուրծքը։ Դիմանկարն ամբողջությամբ նկարված է գեղանկարչական գերազանց ներդաշնակումով։ Հիանալի համահնչունություն է ստեղծված արծաթամոխրավուն կարմիր և դեղին զգեստների միջև, որոնց շրջապատում ավելի գեղեցիկ է հընչում Նադիրյանի կաթնա-վարդագույն մարմինը։ Պահպանելու համար գունեղ զգեստների հնչունությունը, նկարիչը ստեղծել է մուգ ֆոն, որի վրա նորահարսի պչրանքով զուգված Նադիրյանը թվում է որպես գարնանային ծաղիկ։

Նադիրյանի դիմանկարը անջատվում է նկարչի այլ դիմանկարներից նաև իր ավարտվածությամբ բոլոր մասերում։ Մյուս դիմանկարներում սովորական դարձած ըզգեստների հարթապատկերային մշակումը՝ այստեղ փոխարինված է ծավալների, ծալքերի, փայլերի լիակատար մշակումով, որպիսին հատուկ է ավարտված պատկերին. սա պատկեր է բառի ամենալայն իմաստով։ Կան իհարկե առանձին վրիպումներ, ինչպես՝ բազկաթոռի ոչ հեռանկարչորեն կառուցվածքն ու դրվածքը, մասամբ նաև Նադիրյանի ոչ հաստատուն նստվածքը, դրսի լույսի ազդեցության բացակայությունը և գլխի դրվածքը, բայց սրանք կորչում են Նադիրյանի դիմանկարից ստացած գեղեցիկ տպավորության մեջ։

Եթե առանց մոդելի, միայն հիշողությամբ նկարված Նադիրյանի դիմանկարին պակասում էր կերպարի սուր արտահայտչականությունը, բնավորության, խառնվածքի, ներքին ապրումների դրսևորումը, ապա 1850-ական թվականներին նկարած մյուս դիմանկարներում ակնհայտ են նախորդ տարիների համեմատությամբ ձեռք բերած նվաճումները՝ մարդու ներքնաշխարհն ըմբռնելու, մարդու կերպարն ավելի ամբողջական և կենդանի արտահայտությամբ պատկերելու ուղղությամբ։ Այդ տարբերությունը ցայտուն կերպով նկատվելու է, եթե համեմատության համար դիտենք 1850-ական թվականներին կատարված հասարակության տարբեր խավերին պատկանող ներկայացուցիչների դիմանկարներից մի քանիսը։ Այդպիսիներից են՝ «Անանյանի», «Գ. Քարաշյանի», «Միշևսկու», «Ներսես 5-ի» և «Բեբուտովի» դիմանկարները։ Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հիշյալ դիմանկարները, 1830—1840-ական թըվականների նույնատիպ դիմանկարների հետ համեմատած, նմանողությամբ ավելի համոզիչ են թվում, կերպարի անհատականությամբ ավելի կոնկրետ են և ճշմարտացի, դեմքերի արտահայտությամբ ավելի խոսուն են և կենսունակ, իսկ ներքինով ավելի խորունկ։ Համեմատական լավ չափա-

նիշ է հանդիսանում «Անանյանի դիմանկարը»։ Եթե դրանից առաջ նկարած կանացի մի քանի դիմանկարներ իրենցից ներկայացնում են նկարվելու նստած անտարբեր մոդելներ, որոնց դեմքերի վրա չի զգացվում որևէ ապրումի արտահայտություն, եթե Թեումյանի և Նադիրյանի վերացական մըտորումներով պարուրված երազկոտ հայացքները դժվարություն են հարուցում ընկալելու նրանց անձնական ապրումները, Անանյանի կերպարը և՛ կոնկրետ է ու կենսական իր արտահայտությամբ, և՛ խորունկ է ներքին ապրումներով, և՛ մատչելի է իր մտորումներով։ Անշուշտ, պատկերելու որոշ սկզբունք դեռևս նախորդ շրջանից է պահպանված. դա վերաբերում է դիմանկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքին՝ մարմինը կես մեջքով, դիրքը երեք քառորդ։ Բայց Անանյանը չի պատկերված նախորդ տարիների նրա դիմանկարներին հատուկ նկարվելու պատրաստ, անշարժ, լարված վիճակում, այլ գտնվում է մտքերի մեջ խորասուզված մարդուն հատուկ հանդարտ, կենտրոնացած, բնական վիճակում։

Անանյանի հայացքը չունի անորոշ արտահայտություն, նրա մտքերը չեն ճախրում վերացական երազների աշխարհում։ Նրա դեմքը պարուրող մտահոգությունը կապված է նրա ներքին ապրումների հետ և թվում է բնական, ինքնաբուխ, սովորական մարդկային։ Նրա սևեռուն աչքերը թեպետ նրա մեջ արթնացրել են խոհեր, բայց նրանց մեջ առկայծող կենսունակությունը հաստատում է, որ նա տարված է անձնական կյանքի հետ կապված ինչ-որ մտքերով։ Այդպիսի մտորումների մեջ անգամ Անանյանը թվում է կյանքում իշխող, ազդեցիկ։ Արդեն իր կյանքի երկրորդ կեսը թևակոխած, բայց լիառատ բարիքներով շրջապատված, հարուստ դասին պատկանող այդ կինը իր շքեղ արտաքինով՝ մարգարտազարդ սև թիկնոցով, ադամանդյա մատանիներով, պարանոցի մարգարտաշարերով ու ադամանդակուռ ակնեղեններով պաճուճված, այնուամենայնիվ, զերծ չէ մտածմունքներից։ Այդ են վկայում նրա գլխի հակված դիրքը, մի կետի սևեռած աչքերը, բարձր դրված հոնքերը, սեղմված շրթունքները, դեմքի անշարժ վիճակը և նուրբ ձեռքերը, որոնց մատների մեջ հենց նոր անշարժացել են համրիչի հատիկները։ Անանյանի դիմանկարը առաջինն է, որի մեջ ձեռքերը դրված են գործողության մեջ, իմաստ են տալիս դիմանկարին, լրացնում են մտածմունքի մեջ սուզված դեմքի հոգեբանական արտահայտությունը։

Հ. Հովնաթանյանի ստեղծած կանացի դիմանկարներում միշտ չէ որ դեմքը արտացոլում է մարդու հոգեկան ապրումները շատ դեպքերում դեմքը անտարբեր է, անխոս, անարտահայտիչ, մնալով աննկատելի կանացի զգեստների, արդուզարդերի ետևում։ Մինչդեռ Անանյանի դիմանկարում նկարիչը ակտիվացրել է դեմքը, դրա միջոցով դիտողին հաղորդակից դարձնելով նրա հոգեկան ապրումներին։

Գեղանկարչական միջոցներով էլ «Անանյանի դիմանկարը» տարբերվում է նախորդներից։ Դիմագծերը կառուցված են անսխալ, հաստատուն ձեռքով, ձևերի շեշտված ծավալայնությամբ և ավելի մանրամասն մըշակումներով։ Կոլորիտի ընդհանրություն է նկատվում սրա և Թեումյանի դիմանկարի միջև, թեպետ՝ վերջինի մեջ սպիտակ և սև զգեստների միջև հակադրությունը ավելի սուր է ու համարձակ։ Անանյանի դիմանկարում նկարիչը հրաժարվել է լոկալ գույներից և գույնի ու լույսի խիստ հակադրումներից։ Դիմանկարը կառուցված է երանգների, լույսի ու ստվերների մեղմ անցումների վրա։ Նախորդ դիմանկարներից մնացել է զգեստների հարթ մշակման սկզբունքը, խուլ սև գույնի շրջանակներում. միայն տեղ-տեղ զգեստի աստառի մի հատվածը կամ մորթյա մի հավելվածը խախտում են սևի միապաղաղությունը։ Ֆոնը մնում է հարթ։ Մեծ ճաշակով են ներդաշնակված **վերնազգեստի** մարգարտաշար զարդը սևի

հետ, գեղեցիկ են հնչում կարմիր համրիչը և գոտին։

Առևտրական դասին պատկանող Գևորգ Քարաջյանը պատկերված է նույն դիրքով ու կեցվածքով, ինչպիսիք նույն դասին պատկանող մարդկանց 1830—1840-ական թվականների դիմանկարներն էին։ Բայց Քարաջյանի դիմանկարի առավելությունն այն է որ նրանում շեշտված է կոնկրետ մարդու անհատականությունը, նրա արտահայտությունն ավելի խոսուն է, կենդանի և թվում է, նա ոչ թե անշարժ կանգնած սպասում է նկարվելու, այլ ապրումների, մտածմունքի մեջ է։ Քարաջյանը թվում է ուժեղ կամքի ու կայուն բնավորության տեր մարդ, բավականաչափ հմուտ ու փորձված առևտրական։ Նույնիսկ նրա հայացքից կարելի է գուշակել, որ իր նիստ ու կացի, վարվելակերպի, դատողությունների մեջ ծանրակշիռ մարդ է։

Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարների մեջ զինվորականի կերպարի առաջին անգամ հանդիպում ենք «Միշևսկու դիմանկար»-ով, քանի որ ըստ մամուլի հիշատակության, դրանից առաջ կատարված Կովկասում ապրող զինվորական պաշտոնյաների դիմանկարները հրապարակի վրա չկան։ Գրիգորի Միշևսկին[8] ռուսական բանակի հրամանատարներից է, ծագումով լեհ, Կովկասում է գտնվել որպես աքսորված, որպիսի առիթով էլ պատկերված է Հակոբի կողմից։ Այս դիմանկարում կերպավորման միջոցներն այնքան են կատարելագործված, որ նույնիսկ առաջին հայացքից կարելի է կասկածել թե դա պատկանում է Հակոբի վրձնին։ Միշևսկու դիմանկարում արդեն նկատելի է ժամանակակից ռուսական դիմանկարչության գեղանկարչական որոշ սկզբունքների օգտագործումը։ Ստացվում է այնպիսի տպավորություն, որ կարծես թե դրա հեղինակը պաշտոնական դպրոցով անցած, ակադեմիական կրթություն ստացած նկարիչ լինի։ Հակոբը մինչև այդ արդեն ծանոթ էր ռուսական արվեստին, բայց շատ դանդաղորեն էր ընկալում այն ամենը, ինչ տարբերվում էր Հովնաթանյանների արվեստից։ Այժմ նա սկսում է ավելի ուշադիր լինել հանդեպ այն թարմ հոսանքը, որը թափանցում էր Անդրկովկաս գեղարվեստական բարձրագույն կրթություն ստացած նկարիչների միջոցով։ Հավանաբար, Միշևսկու դիմանկարում տեղ գտած փոփոխությունները հետևանք էին հենց այդ թարմ հոսանքին, որը գալիս էր Ռուսաստանից։ Դա թեպետ դրական ազդեցություն է ունեցել՝ բարձրացնելու դիմանկարի որակը, բայց դրա հետ մեկտեղ նվազել է նրա արվեստին հատուկ ոճական այն ցայտուն ինքնատիպությունը, որով նրա գործերը տարբերվում էին ակադեմիական կրթություն ստացած նկարիչների գործերից։ Հակոբի նկարելու եղանակը որոշ չափով փոխված է. նկարի կոլորիտն էլ մասամբ տարբերվում է նախորդ աշխատանքներից։ Դիմանկարի կոմպոզիցիան թեպետ շատ չի տարբերվում կանոնի վերածված իր նախորդ դիմանկարներից, բայց մարմինը կեցվածքով ավելի ազատ է և անբռնազբոսիկ։ Նկատելի փոփոխություն է նկատվում զգեստների մշակման եղանակի մեջ. անցյալում խիստ սահմանագծումներով նկարված զգեստների հարթ մշակումը այստեղ փոխարինված է ծավալապատկերային մշակումով. այծենակաճի ուրվագծերը չեն շեշտված և չեն գծվում ֆոնի վրա, ինչպես նախորդ գործերում, այլ մեղմորեն ձուլվում են նրա հետ, ծավալուն դարձնելով նրա կազմվածքը։ Նորություն է նաև ֆոն հանդիսացող կովկասյան լեռնոտ բնանկարը, որը ոչ միայն տարածական միջավայր է ստեղծում, այլև ռոմանտիկ գունավորում է տալիս դիմանկարին։

Միշևսկու դիմանկարում նույնպես Հակոբը ուշադրություն է դարձնում ներքին արտահայտչականությանը։ Ինչպես միշտ, դիմանկարում էական համարելով անհատի նմանողությունը, նա հենց մարդու կենդանի դիմագծերի մեջ էլ որոնում է նրա բնա-

վորությունն ու խառնվածքը դրսևորող տվյալները։

Միշևսկին պատկերված է կանգնած դիրքով, գլխաբաց, սև այծենակաճով, սպիտակ գլխարկը ձեռքին, կապույտ, թափանցող աչքերը դիտողին ուղղած։ Այծենակաճի տակից երևում է նրա համազգեստը՝ բարձր կարմիր օձիքով, և ոսկեկար երիզներով տարբերանշաններով՝ թե օձիքին, թե թևերին։ Մազերի սանրվածքը, այտամորուսները, լայն ճակատը, գանգուր մազերը հիշեցնում են դեկաբրիստների ժամանակների մարդկանց։ Երիտասարդ, կենսասեր, առույգ, օտարության մեջ թերևս հայրենիքին ու հարազատներին կարոտ, հեռավոր մտքերով տարված, ազնիվ զգացումներով, բայց ըմբոստ խառնվածքի տեր մարդու տպավորություն է թողնում նա, այդ լեհ սպան, որն իր հեղափոխական համոզմունքների պատճառով նետված է Անդրկովկաս։

Յուրաքանչյուր դիմանկարի կոլորիտը կանխորոշելիս, Հակոբը ելակետ է ընդունում կոնկրետ անհատի ֆիզիկական առանձնահատկությունը. ահա թե ինչու նա Միշևսկուն պատկերել է մոխրագույն օխրայի թափանցիկ բաց երանգներով, բնորոշ դարձնելու համար նրա դիմագծերի նրբությունը։ Գույների հագեցածությամբ ստեղծված մեղմ կոլորիտը նոր որակ է տըվել դիմանկարին, մնալով իր տեսակում անկրկնելի։

Հ. Հովնաթանյանի տարբեր տարիների դիմանկարների մեջ կարելի է հանդիպել տարբեր սեռի ու տարիքի մարդկանց։ Դրանց մեջ շատ փոքր թիվ են կազմում պատանիները։ Նրանց դեռ նոր կազմակերպվող դիմագծերը ընդհանրապես ավելի բարդ են նկարելու համար։ Սակայն այդ դժվարությունն էլ հաղթահարված է, մանավանդ, երբ համեմատում ենք նկարչի՝ 1830-ական և 1850-ական թվականների նկարած պատանիների դիմանկարները։ Նախորդ շըրջանում տեղ գտած գծանկարի որոշ միամտությունը, դեմքի և մարմնի մասերի անհամարձակ կառուցումը, կոլորիտի միապաղաղությունը և հարթային մշակումը հաղթահարված են ուշ շրջանում կատարած «Բեբուտովի դիմանկարում»։ Բեբուտովը, ըստ երևույթին, իշխանական ծագում ունեցող Բեբուտովների սերնդից է։ Նա դեռ պատանի է, հազիվ 13—14 տարեկան, բայց զուգված է իր կոչմանն արժանավայել զգեստներով, զարդերով, ձեռքում բռնած թղթի փաթեթ, թերևս դրանով շեշտելու իր մեծապատվությունը։ Բայց Բեբուտովի հըմայքը նրա տոնական փարթամ զգեստների մեջ չէ, որոնք թեպետ համապատասխանում են նրա ազնվական դիրքին, բայց ոչ նրա պատանեկան տարիքին։ Այդ փարթամության մեջ նա թվում է սեղմված, նույնիսկ ընկճված, ժամանակից առաջ մեծի դեր ըստանձնած և զրկված իր տարիքին համապատասխան աշխույժ, շարժուն վիճակից։ Բեբուտովի դիմանկարի հմայքը նրա դեմքի կենսունակ արտահայտության մեջ է։ Կարողանալով հարազատորեն պահպանել նրա նոր կազմակերպվող պատանեկան նուրբ դիմագծերը, Հովնաթանյանը սրատեսորեն նկատել է նրա դեմքին ցոլացող պատանեկան խառնվածքին բնորոշ դիմաշարժը, դրա ետևում տեսնելով մի փոքր քմահաճ, լարված, անհանգիստ հոգեվիճակ, որն այնքան հատուկ է այդ տարիքի և այդ դասի երեխաներին։ Բեբուտովի դեմքի արտահայտությունը բնականի չափ կենդանի և խոսուն է, նմանողությունը թվում է սուր և ճանաչելի։ Հիշյալ դիմանկարում գծանկարը անհամեմատ հաստատուն է, ձևերի ընկալումը՝ բացառապես գեղանկարչական, երանգային մեղմ անցումներով. չկան գույնի ու լույսի խիստ սահմաններ. ամեն ինչ մշակված է փափուկ ձևերով, ծավալներով, գույնի հագեցածությամբ. դիմանկարը այդ հատկություններով նմանվում է պրոֆեսիոնալ դպրոցով անցած նկարիչների գործերին։

Հակոբ Հովնաթանյանի կերպավորած անձնավորությունները ներկայացնում են

տարբեր ազգությունների ներկայացուցիչներ։ Նրանց մեջ, բացի հայերից, որոնք մեծամասնություն են կազմում, կան վրացիներ, ռուսներ։ Հավանաբար, մի քանի մեծանուն վրացիների դիմանկարներն են առիթ տվել Թիֆլիսի իր ժամանակի լրագրերում նկարչին անվանելու «վրացական Ռաֆայել», իսկ նրա արվեստի ոճը՝ «Թիֆլիսի դպրոց»։ Անշուշտ, որոշ հիմք կար այդպես վարվելու, քանի որ այդ տարիներին Հ. Հովնաթանյանը եզակի էր, իսկ նրա տոհմի արվեստի ավանդությունը Թիֆլիսում՝ գերիշխող։ Բայց քանի որ, այսպես կոչված, «Թիֆլիսի դպրոցը» ստեղծել են Հովնաթանյանները, ապա, բնականաբար այն պետք է անվանել Հովնաթանյանների դպրոց, որն ունեցել է իր ավանդությունները, իր ոճը, իր յուրօրինակ ըմբռնումը, այդ տոհմի ներկայացուցիչներից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական անհատականության պահպանումով։

Ելնելով այդ տվյալներից, կարելի է վստահորեն հաստատել, որ Թիֆլիսի Արվեստի թանգարանում պահվող, «Թիֆլիսի դըպրոցի» անհայտ նկարիչներին վերագրվող 19-րդ դարի մի քանի դիմանկարներ պատկանում են Հակոբ Հովնաթանյանի վրձինին։ Այսպիսի եզրակացության հիմք է տալիս այն հանրահայտ ճշմարտությունը, որ Թիֆլիսի ունևոր խավի և ազնվական դասի ներկայացուցիչները, ոչ այլ ոքի, եթե ոչ քաղաքում մեծ համբավ ունեցող նկարչին էին պատվիրելու իրենց դիմանկարները և ոչ թե երկրորդական նկարիչների, մանավանդ որ այդ շրջանում հայտնի է եղել միայն Հակոբ Հովնաթանյանի անունը։

Այդպիսիներից է բանաստեղծ Ճավճավաձեի կնոջ՝ «Սալոմե Ճավճավաձեի դիմանկարը», որը կասկած չի հարուցում, թե Հ. Հովնաթանյանի գործն է։ Դիմանկարը կատարված է նկարչի 1840—1850-ական թվականների դիմանկարներին հատուկ գեղարվեստական միջոցներով՝ համանման կոմպոզիցիայով, դիմագծերի և զգեստների մշակման նույն եղանակով և նրա նախասիրած կոլորիտով։ Անվանի տիկինը պատկերված է իր դիրքին համապատասխան պատշաճ հանդիսավորությամբ ու զգեստավորումով։ Նա նստած է բազկաթոռին կատարելապես ինքնագոհ, ձեռքը հենակին դըրած, կարծես թե ցուցադրելով թևի մարգարտաշարը։ Զուգված է հին Թիֆլիսի հարուստ դասի տոնական տարազով. մուգ կարմիր ներքնազգեստ և դրան համահընչուն մուգ կապույտ վերնազգեստ, գլխին կարմիր ծաղկանկարներով ասեղնագործված սև թասակ, որից դեպի մեջքն է իջնում սպիտակ, նուրբ շղարշը։ Այտերը սահմանագծում են սև սաթի նման մազերը, ազնիվ տեսք տալով նրա խնամված, փափկասուն դիմագծերին։ Նրա արտաքին շքեղությանը նպաստում են նաև զարդերը՝ ուսերից իջնող մարգարտաշարը, որից կախված է կայսրական թագով պսակված ադամանդակուռ խաչը, ինչպես նաև ապարանջանին փոխարինող թևին հագցրած մարգարտաշարը։

Սա այն դիմանկարների շարքին է պատկանում, որոնք արդեն մշակված են դիմագծերի ծավալային ընդգծումով, նկարչի նախասիրած մեղմ երանգների հարթ դըրվածքով։ Զգեստները շարունակում են մնալ հարթապատկերային, բայց ճաշակով ներդաշնակված մարմնի կառուցվածքի հետ։

Ազնվականուհու շքեղությամբ է ներկայացված «Նինո Ցիցիշվիլին»՝ վեզիրի աղջիկ, էշկաբաշա Ցիցիշվիլու կինը, որը նույնպես պատկերված է Հ. Հովնաթանյանի 1850-ական թվականների դիմանկարների ոճով։ Նախորդ դիմանկարներին հատուկ հանդարտությունը պահպանված է և սրա մեջ, որն արտահայտված է հանդիստ նստած դիրքով և խաղաղ, անխռով դիմագծերով։ Սրա կոլորիտում իշխում է դեղնավուն օխրան, որն այս կնոջ դեմքին տալիս է ջերմ տպավորություն և ազնվատես արտահայտություն։ Զգեստների շքեղությունը և տարազի նույնատիպությունը նախորդին ասում են այն մասին, որ նշված բոլոր անձինք պատկա-

նում են վերնախավին։ Այդ են վկայում գունավոր, տոնական զգեստները, մարգարիտների շարանները, թանկարժեք խաչերը, մատանիները, որոնք լայն տարածում են ունեցել ունևոր խավի շրջաններում։

Հ. Հովնաթանյանի հասուն շրջանի գործերից է նաև «Նինո Ցիցիշվիլի-Ջավախիշվիլու դիմանկարը»։ Դիմագծերի ամուր կառուցումով և գեղանկարչական հմուտ մշակումով այս գործը հիշեցնում է նույն թանգարանում գտնվող «Անհայտ կնոջ դիմանկարը», որի մասին խոսվելու է ավելի ուշ։ Նա պատկերված է անհոգ ու հանդիստ նստած բազկաթոռին, ձեռքում համրիչ, հպարտ ինքնագիտակցությամբ համակված։ Բնական է, որ վրացի ազնվականները Թիֆլիսում իրենց շատ ավելի ազատ էին զգալու, քան հայ վաճառականները։ Ահա թե ինչու, Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարում հայ կինն ավելի զուսպ է, նահապետական, մինչդեռ վրացուհիները ավելի համարձակ են ու ցուցամոլ։ Հիշյալ վրացուհու դիմանկարում նկատվում է կյանքի բարիքները ճաշակած, հպարտ ու ինքնագոհ կնոջ հոգեվիճակ։ Գեղանկարչորեն են ներդաշնակված մուգ սրճագույն ներքնազգեստը կապույտ ուսնոցի հետ, և ոսկեզօծ օխրայով գեղանկարչորեն մշակված դեմքը՝ մուգ ֆոնի հետ։

Հ. Հովնաթանյանի վրձինին է պատկանում նաև «Միզանդարեի դիմանկարը», որը նույնպես վերագրվում է «Թիֆլիսի դպրոցին»։ Բարձրաստիճան պետական այդ պաշտոնյան պատկերված է ճիշտ նույնպիսի կոմպոզիցիայով, նույն դիրքով և նկարչի այլ դիմանկարներին հատուկ ոճով։ Նրա պատկառելի արտաքին զսպվածության, սեղմած շրթունքների, կոկիկ դեմքի և արտաքին այլ հատկանիշներով նկարիչը հասել է այդպիսի կարևոր պաշտոնյայի նկարագրի դրսևորմանը։ Նկարչի ձեռքը արդեն կատարելապես վստահ է. դեմքի կառուցումը շատ ավելի կատարյալ է. գեղանկարչական միջոցները ազատ են։ Նրա նախասիրած սև զգեստը այս դեպքում էլ մշակված է մեծ տակտով, հաճելի ֆոն հանդիսանալով շքանշանների համար։

Անկեղծ անմիջականությամբ է կատարված «Տիկին Մելիքաշվիլու դիմանկարը»։ Նկարիչը սիրով է նկարել հատկապես դեմքը, որի հոնքերի, աչքերի, քթի և բերանի գեղեցիկ գծագրությամբ դարձել է գրավիչ։ Նրա արտաքինին շուք են տալիս գեղանկարչորեն ներդաշնակված դեղին ներքնազգեստը, կապույտ վերնազգեստը, ոսկեզօծ ծաղկանկարներով սև թասակը, սպիտակ շղարշը, գոտին, ադամանդյա զարդերը, մատանիները։

1850-ական թվականների դիմանկարների մեջ բոլորովին տարբեր կոլորիտով և տարբեր եղանակով է նկարված «Կաթողիկոս Ներսես 5-րդի դիմանկարը»։ Այս դիմանկարը նկարիչը Թիֆլիսից իր հետ տարել է Պարսկաստան, երբ 1870 թվականին այնտեղ է մեկնել ապրելու իր աղջկա մոտ, իսկ վերջինս՝ հոր մահից հետո, այն նվիրել է Էջմիածնին։ Դիմանկարի շրջանակի վրա կատարված մակագրությունն ասում է, որ դա նկարված է Էջմիածնում, լճափին։ Հայտնի չէ իհարկե, թե ում ձեռքով է գրված, բայց մակագրությունը իրականությանը չի համապատասխանում։ Դիմանկարից պարզ երևում է, որ դա նկարված է սենյակի պայմաններում, մի կողմից ընկած լուսավորության տակ, մանավանդ որ նկարի ֆոնը ներկայացնում է մուգ հարթություն, իսկ բացօթյա լուսավորության ներգործությունը չի զգացվում պատկերի ոչ մի հատվածում։

Կաթողիկոսը պատկերված է սև սքեմով, նստած բազկաթոռին, սուզված մտքերի մեջ։ Չնայած իր պատկառելի տարիքին, նա թվում է դեռ աշխույժ, առույգ, եռանդուն, գործունյա։ Նմանողության հետ մեկտեղ Ներսեսի դիմանկարում կարելի է տեսնել և ներքին տվյալներն արտացոլող արտահայտության գծեր. Նրա ծերունական դիմագծերի վրա, թեպետ ոչ շեշտված, բայց կարելի է նկատել բնավորության խստություն,

կամքի վճռականություն, ձեռներեց, փորձված «հովվապետի» անձնական հատկություններ։ Հավանաբար հոգևոր հովվի իր բարձր կոչմանը համապատասխան վեհաշուք տպավորություն ստեղծելու նպատակով է Ներսեսը զուգվել այդպիսի տոնական հանդիսավորությամբ. սև վեղարին շողշողում է ադամանդակուռ խաչը, կուրծքը զարդարում են ոսկյա երկար շղթայից կախված կաթողիկոսական թանկագին խաչը, կառավարական շքանշանները և վառ կարմիր ժապավենը, որոնցով ավելի է շեշտվում նրա վեհափառությունը։ Եվ չնայած նրա արտաքինից ստացած այդպիսի հանդիսավոր տպավորությանը, այնուամենայնիվ, նկարչի ուշադրության կենտրոնը մնացել է կաթողիկոսի դեմքը՝ նկարված այնպիսի ճշմարիտ անմիջականությամբ, ինչպիսի մոտեցում պահանջվում է ռեալիստական դիմանկարից։ Ներսեսի դիմանկարը կարելի է համարել Հակոբի ռեալիստական մեթոդի զարգացման մի նոր աստիճան, որով դրսևորվում է և նկարչի վարպետության չափը։ Հատկապես դեմքի կառուցումը և գեղանկարչական մշակումը այնքան կատարյալ են, որ կարծես թե գործ ունենք ակադեմիական կրթություն ստացած նկարչի աշխատանքի հետ։ Այդպես հմուտ չեն նկարված իհարկե ձեռքերը, որոնք թվում են միամիտ վրձնի արդյունք և, թերևս, նկարված առանց բնականի, մանավանդ որ կոլորիտով էլ դեմքից խիստ տարբերվում են։ Նկարչի այս աշխատանքում նկարելու ծավալապատկերային եղանակը գրեթե աննախադեպ է՝ համեմատած նրա նախորդ գործերի հետ։ Դեմքի մասերը գրեթե ուռուցիկության չափ ցցուն են, կոլորիտն ավելի գունեղ է, հնչուն և նույնիսկ փորձ է կատարված վերնաշերտերով աշխատելու։ Սակայն այս առավելությունները, որոնք օտար արվեստի ազդեցության արդյունք են, նկատելի չափով հարթել են Հակոբի ստեղծագործական ինքնատիպ անհատականությունը։ Դիմանկարի հետ կոլորիտով համահնչուն է բազկաթոռն իր վառ կարմիր թիկնատեղով, միայն թե միակերպ են հընչում փայտյա մասերը, գրեթե ներկված միագույն։ Նկատվում է և հեռանկարի խախտում առանձին մասերում, որը մնում է աննկատելի ոչ մարզված աչքի համար։

Հ. Հովնաթանյանի վերջին տասնամյակի ստեղծագործություններն ավելի կատարելագործված, հասունացած նկարչի գործեր են։ Նկարիչն այլևս առանձին ջանք չի գործադրում մարդու նմանողությունը պահպանելու. դա նրան հաջողվում է դյուրությամբ։ Այսուհետև նրան ավելի ու ավելի հետաքրքրում է մարդու էությունը, անձնավորությունն ամբողջությամբ վերցրած, իր ապրումների, խոհերի, բնավորության, խառնվածքի, ֆիզիկական կոնկրետ, ճշգրիտ, անկրկնելի գծերի ընդհանրությամբ։ Այսպիսի հատկանիշների շնորհիվ նրա դիմանկարները ստանում են ճանաչողական այնպիսի կարևոր նշանակություն, որ դրանց միջոցով հնարավոր է առավել ճշմարտացիությամբ հասկանալ տարբեր զբաղմունքի ու խավի, տարբեր տարիքի ու սեռի մարդկանց էությունը, ծանոթանալ նրանց տիպերին, հոգեկան աշխարհին, բնավորություններին։ 1850-ական թվականներին ձեռք բերած նվաճումները կրկնապատկվում են։ Նկարչի վրձնի ազատությունը նկատելի է գեղանկարչական միջոցների օգտագործման մեջ. գծանկարը դառնում է անսխալ և հաստատուն, կոլորիտը ավելի է նրբանում և հարստանում երանգներով, մշակումները դառնում են ավելի ծավալային, դիմանկարի կոմպոզիցիայի մեջ նկատվում է բազմազանություն, մարդու մարմնի համաչափությունները ավելի բնական են և ներդաշնակ, ակտիվանում է նկարչի ստեղծագործական վերաբերմունքը, մասնավորապես, դեմքերի արտահայտությունը սրելու ուղղությամբ։

Հ. Հովնաթանյանի մասին ստեղծվել է այնպիսի սխալ տեսակետ, ըստ որի նա հանդիսանում է իրականությունը անտարբեր հայեցողությամբ պատկերող նկարիչ.

մինչդեռ թե 1850-ական, թե առավել չափով 1860-ական թվականների ընթացքում ստեղծած նրա մի շարք դիմանկարներ հիմնովին բացասում են այդ կարծիքը։ Նկարչի վարպետացումը հիշյալ շրջանում ակնհայտ է, որին խթան են հանդիսացել նրա ստեղծագործական փորձը և ժամանակակից պրոֆեսիոնալ կրթություն նկարիչների աշխատանքները, որոնք ավելի ու ավելի տարածվում էին Թիֆլիսում։ Նկարչի այդ շրջանի գործերը լիարժեք դիմանկարներ են, դիմանկարին ներկայացվող պահանջների առումով։

Կերպարի խորունկ արտահայտչականությամբ, 1860-ական թվականների գործերի մեջ, նախամեծարությունը կարելի է տալ «Գուրգենբեկովի դիմանկար»-ին։ Ըստ հասարակության մեջ գրաված իր դիրքի, նա Քարաջյանի խավին պատկանող առևտրական է երևում, միայն ավելի տարիքավոր և, ըստ երևույթին, կյանքի ավելի մեծ փորձառությամբ ու ավելի շրջահայաց մարդու տվյալներով օժտված։ Գեղարվեստական միջոցների առումով մեծ տարբերություն չըկա Գուրգենբեկովի և այլ վաճառականների նախորդ դիմանկարների միջև. նույն կոմպոզիցիան, նույն դիրքը, կեցվածքը, նույն տարազը իր սև արխալուղով ու նշանավոր ծաղկավոր գոտիով, անբաժան ձեռքը վրան։ Այստեղ հմայքը դեմքի խորիմաստ, հոգեբանական արտահայտության մեջ է։ Հովնաթանյանի դիմանկարներում հազվադեպ կարելի է հանդիպել այնպիսի երևույթի, երբ կերպարվողի հայացքը ուղղված չէ դիտողին. Նրա մոդելները առավելապես դիտողին են նայում, երբեմն նկարվելու անշարժ դիրք ընդունած, երբեմն մտածմունքի մեջ. որպիսի դեպքում էլ ինչ-որ չափով միտում է զգացվում, որ կերպարվողը կանգնած է նկարվելու։ Այդպիսի թերությունից բոլորովին զերծ է Գուրգենբեկովը, որի հայացքի մտախոհ արտահայտությունն այնքան գերիշխող է, որ դիմանկարին նայելիս առաջին հերթին նրա ներքնաշխարհն ենք զգում։ Հովնաթանյանի դիմանկարներում անհատի նմանողության հարցը կարելի է համարել լուծված և չտարակուսել, որ նկարիչը առաջին հերթին այդ նպատակն է հետապնդել։ Բայց նմանողության սրության աստիճանը կապված է կոնկրետ անհատի ֆիզիկական տվյալների հետ. որքան այդ տվյալները արտահայտիչ են, այնքան ավելի նմանողությունը սուր է։ Գուրգենբեկովի դիմագծերն այդ նպաստավոր տվյալներն ունեն։ Լայն ճակատ, արծվաքիթ, կարճ, բայց ընդգծված ծնոտ, շեշտված այտոսկրեր, տարիքից գոյացած մկանային ծալքեր դեմքի տարբեր մասերում, մտածելու տրամադիր հայացք և էլի ուրիշ տվյալներ։ Շնորհիվ այդ տվյալների էլ դիմանկարը նմանողությամբ թըվում է սուր, դիպուկ։ Այսպիսով, աստիճանաբար հաղթահարելով դիմանկարին առաջադրվող գեղարվեստական պահանջները, Հովնաթանյանը դիմապատկեր նկարելուց հասել է կերպար ստեղծելու դժվարին խնդրին։ Գուրգենբեկովի դիմանկարն իր արտաքին նկարագրի և ներքին տվյալների միացումով դարձել է վաճառականի խտացած, ամբողջական տիպար։ Նրա դեմքը պարուրված է խոր մտահոգությամբ, բայց դժվար չէ դրա տակ տեսնել իր շահը լավ գիտակցող, գործարար, փորձված, ծանրակշիռ, կամք և վճռականություն ունեցող, լրջմիտ մարդուն։ Սեփականատիրական ձգտումներն այդ կարգի մարդկանց մեջ զարգացրել են եսապաշտություն, ինքնագոհ մեծամտություն, իշխող, աղդեցիկ հատկություններ, որոնք առկա են և հիշյալ դիմանկարում։ Ի դեպ, Հակոբի մինչ այս նկարած ոչ մի դիմանկարում դեմքի բոլոր մասերը այնպիսի գործուն մասնակցություն չեն ունեցել մարդու ներքին ապրումների արտահայտմանը, որքան այս դիմանկարում։

Թե որպիսի անաչառ մոտեցում է ցուցաբերում նա տարբեր մարդկանց պատկերելիս, բավական ցայտուն է նկատվում հիշյալ շրջանում նկարած մի քանի այլ դիմանկար-

IX. Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր)․ Շուշանիկ Նադիրյանի դիմանկարը։

ներում։ Ահա նույնպիսի մի «Անհայտ վաճառականի դիմանկարը»։ Տիպարի պատրաստի տվյալներով և կերպարի սրությամբ սա նույնիսկ ավելի արտահայտիչ է, քան նախորդը։ Դեմքն այնքան կոնկրետ է ու տպավորիչ, որ թվում է ճանաչելի. հայացքն այնքան խոսուն է, իսկ նայվածքն այնքան շեշտակի ու հետապնդող, որ հարկադրում է կանգ առնել ու նայել։ Դիմանկարի այս սատիճանի արտահայտիչ ու տպավորիչ ներգործության շնորհիվ այն մնում է մարդու հիշողության մեջ անջնջելի։ Այս հատկությունը գրավական է, որը նկարիչը կարողացել է մարդու ներքինը բնորոշող հատկությունները վարպետորեն մարմնավորել նրա ֆիզիկական գծերի մեջ, կատարելապես ներդաշնակելով, միաձուլելով դրանք իրար հետ։ Իսկ դիմանկարի այսպիսի հատկությունը միաժամանակ ապացուցում է, թե նկարիչը այս շրջանում որքան մեծ ուշադրություն է նվիրում մարդու հոգեկան աշխարհին, դրանով հիմնովին խորտակելով այն տեսակետը, թե իբր նրա դիմանկարներում հետապնդած նպատակը միայն ու միայն նմանողության խնդիրն է։

Ինչպես տեսանք, Հովնաթանյանի նախորդ դիմանկարներն ունենալով մեկտեղ հոգեբանական արտահայտություն, առավելապես հանդարտ էին դիմագծերով։ Այս անհայտ անունով վաճառականի դիմանկարը մեկն է այն քչերից, որի մեջ դեմքը լարված վիճակի մեջ է. հոնքերը վեր են բարձրացված կարծես զարմանքի արտահայտությամբ, աչքերը՝ լայն բացված, դիտողին են հառում շեղակի դիրքով, ճակատը կնճռված է, շրթունքները պատրաստ են շարժվելու, իսկ կեցվածքը՝ փոխարկվելու վիճակի մեջ է։

Կարելի է ընդունել, որ վաճառականի դիմագծերի պատրաստի տվյալները զգալի չափով նպաստել են կերպարի արտահայտչականության դրսևորմանը, բայց ավելի կարևոր դեր են խաղացել նկարչի տաղանդն ու վարպետությունը՝ կարողանալու համար գեղանկարչական ընդհանրացումներով այդպիսի կենդանի արտահայտություն տալ դիմանկարին։

Պատկերվածը 35—40-ի մոտ, ճաղատ, հայկական դիմագծերով, վաճառականի տարազով մարդ է։ Բնավորությամբ թվում է խորամանկ, ոչ այնքան ուժեղ կամքով և խառնվածքով, բայց ճարպիկ գործարքների ընդունակ և բավական եսամոլ առևտրական։ Այս հատկությունները արտացոլված են նրա դեմքին նրբանկատ նկարչի ձեռքով։

Որպես ուշ շրջանի գործ, այն կատարված է բավական պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, բայց և զերծ կողմնակի ազդեցություններից։ Ծանոթ լինելով մեկտեղ ժամանակակից դիմանկարի գեղանկարչական սկզբունքներին, հիշյալ դիմանկարում նկարիչը մնացել է հարազատ սեփական ոճին, պահպանելով իր ստեղծագործական ինքնատիպությունը։ Սրանում արդեն չի նկատվում նույնիսկ այն մասնակի ազդեցությունը, որ առկա էր Գ. Միշևսկու և Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարներում։ Նրա ոճին օտար ազդեցությունները յուրացվելով այնպես են մերված նրա նկարելու եղանակի հետ, որը դրանց գոյությունը բոլորովին չի նկատվում։

Եթե հիշյալ դիմանկարում կերպարի արտահայտչականությունը տրված էր առավելապես շարժուն դիմագծերի օգնությամբ, ապա «Անհայտ մարդու դիմանկարում» նկարիչը դեմքի խաղաղ վիճակով է արտահայտել այդ մարդու հոգեբանական նկարագիրը։ Հիշյալ անձնավորությունը, ըստ երևույթին, նույնպես պատկանում է կամ առևտրական դասին, կամ վարում է որևէ պետական պաշտոն, նույնիսկ արժանացած կառավարական պարգևի՝ շքանշանի։ Մեծապատիվ անձնավորությունը պատկերված է իր աստիճանին և կոչմանը համապատասխան վիճակում, նա նստած է բազկաթոռին հպարտության գիտակցությամբ, ինքնագոհ արտահայտությամբ, հանդիսավոր, իշխող դիրքով։ Վաթսունի մոտ, ալեհեր այդ մարդը, իր շքեղ, կոկիկ, սև զգեստների մեջ

թողնում է պատկառելի տպավորություն։ Նրա դեմքին չկա արդեն այն մտահոգ, անհանգիստ հոգեվիճակը, որը հաճախ նկատելի է Հակոբի նկարած վաճառականների կամ պաշտոնյաների դեմքերին։ Նրա հայացքը խաղաղ է, հանդարտ, խոհուն, նույնիսկ բարի։ Իսկ հանդարտ, ինքնամփոփ, հավասարակշռված հոգեվիճակը ասում է այն մասին, թե այդ մարդը հասարակության մեջ ինչպիսի բարձր դիրք է գրավում։

Չնայած նա նստած է նկարվելու դիրքով, զուգված, ձեռքը գոտին դրած, դեմքը դիտողին հառած, բայց թվում է այնպես բնական և անբռնազբոս վիճակում, ինչպես տեղի է ունենում մտածմունքների մեջ խորասուզված և մի պահ ինքնիրեն մնացած մարդու հետ։ Դրա շնորհիվ էլ դիտողի ուշադրությունը նախ և առաջ գրավում է նրա ներքնաշխարհը։ Հավատում ես, որ նա իր սառնասրտությամբ կարող է և համոզել, և սիրաշահել, և ներգործել։ Այդ տվյալները արտացոլվում են նրա դեմքին, բայց ավելի շատ թաքնված են նրա աչքերում, որոնք խորհրդավոր են, նշանակալի, նրբանկատ։

Այս դեպքում էլ Հովնաթանյանը գեղարվեստական միջոցների ընդհանրացումներով ստեղծել է լուրջ դիմանկար, որտեղ կոմպոզիցիան, գծանկարը և գույնը իրար հետ կատարելապես ներդաշնակված են, օգնելով կերպարի կոնկրետ անհատականության շեշտմանը։

Դիմանկարը թեպետ ունի մուգ մոխրագույն ֆոն, բայց չի կտրվում նրանից, այլ ստեղծում է տարածականություն։ Զգեստներն էլ մշակված են և ծավալով, և նյութական հատկությամբ։ Համատարած սևի մեջ ճաշակով են հնչում թևի կապույտ և կանաչ հավելումները, շրջագծված ոսկեծոպով։ Ազնվացնող տեսք են տալիս մեջքի հարուստ ծաղկավոր գոտին և վզից կարմիր ժապավենով կախված ոսկյա շքանշանը։ Նկարիչն այժմ մտածված է գործադրում նաև լուսավորությունը, դրա օգնությամբ ընդգծելով դեմքը և ձեռքերը, որոնք էլ հանդիսանում են կերպարի հոգեբանական նկարագիրը բացահայտող գլխավոր շարժիչ ուժը։ Դեմքի մշակումը կատարելով պրոֆեսիոնալ նկարչից պահանջվող վարպետությամբ, նա, միաժամանակ, պահպանում է իր ոճի ինքնատիպությունը։ Հիրավի, որքան է նա հեռու թողել 1830-ական թվականների հարթապատկերային մշակման ձևը և ինչպիսի ռեալ մոտեցմամբ է այժմ մշակում մարդու դեմքը՝ ակտիվացնելով, դարձնելով ներքին ապրումները դրսևորող միջոց։

Ստեղծագործական նույն վերելքի գրավականն է 1860-ական թվականներին նկարած «Կանացի դիմանկարը», որը նկարչի լավագույն կանացի դիմանկարն է՝ ինչպես կերպարի կենսունակությամբ ու հմայքով, այնպես էլ կատարողական հմտությամբ։ Դիմանկարում զարգացված ու ավարտված են այն նվաճումները, որոնք Հակոբը ձեռք էր բերել վերջին տասնամյակի ընթացքում, մի կողմից՝ Հովնաթանյանների տոհմի արվեստի ավանդականության կատարյալ յուրացումով, մյուս կողմից՝ ռուսական պրոֆեսիոնալ դպրոցի արվեստի ուսումնասիրումով ու դրանց երկուսի համատեղումով։ Արդեն տեսանք, որ 1850—1860-ական թվականներին դիմանկարը դիտելով որպես մարդու ամբողջական էության համադրությունը, Հովնաթանյանը նմանության պահպանման հետ մեկտեղ կարևոր նշանակություն էր տալիս կերպարի ներքին տվյալներին, ավելի նրբանկատ հայեցողությամբ ընկալելով մարդու դեմքի վրա արտացոլված հոգեբանական ապրումների, զգացմունքների և տրամադրության արտահայտությունները։ Հիշյալ պահանջների առումով նշված կանացի դիմանկարն ունի մեծ առավելություններ։ Նրանում արդեն չկա ոչ նախորդ կանացի դիմանկարներին հատուկ կաշկանդված կեցվածքը, ոչ նրանց դեմքը պարուրող գրեթե միակերպ մտահոգ արտահայտությունը, ոչ էլ կատարման անհամարձակությունը, որը քիչ կամ շատ չափով տեղ էր գտել տարբեր տարիների գործերում։

Ազնվական դասին պատկանող այդ տոհմիկ կինը թեպետ նստած է նկարվողին համապատասխան դիրքով, բայց նկարիչը նրան պատկերել է բոլորովին ազատ ու անբռնազբոսիկ շարժման մեջ, քան մինչ այդ նկարած կանանցից մեկն ու մեկին։ Նկարչի նրբանկատ աչքից չի վրիպել սեթևեթելու ընդունակ այդ գեղեցիկ կնոջ թե գլխի հպարտ շարժումը, թե հրապուրիչ դեմքին սահող հազիվ նկատելի նազանքը, թե փափկասուն ձեռքերի դրվածքը, որոնց համատեղումով այնքան կենսունակություն է հաղորդվում դիմանկարին։ Այս հատկության հետ մեկտեղ նրա մեջ կա ինչ-որ մագնիսող ուժ. նրա դեմքն ունի կանացի հրապույր, թովչանք, շոյող քնքշություն, մեղմ, բարի արտահայտություն։ Կարծես թե բնությունը նրան օժտել է իր դասի կանանց անհրաժեշտ բոլոր բարեմասնություններով, նպաստելով օգտվելու կյանքի առատ բարիքներից։

Բնությունից հրապուրիչ այդ ազնվազարմ կինը օժտված է և իր արտաքինը զուգելու լավ ճաշակով։ Պահպանելով 19-րդ դարի երկրորդ կեսի Թիֆլիսի հարուստ դասի շրջանում ընդունված տարազը, նա հագնվել է ընտրովի, տոնականորեն շքեղ։ Գլխին ունի սովորական ձևի, բայց արծաթակար նախշերով զարդարված սև թասակ, որն իր շքեղությամբ հիանալի համապատասխանում է նրա դիմագծերին։ Թասակից իջնող սպիտակ շղարշը, որ թեթևասահ տարածված է ուսերին, մեղմորեն վարագուրելով սև խոպոպիկները և կամարաձև խոնարհվող ուսերը, նախ՝ նորահարսի թովիչ շքեղություն է տալիս նրա առանց այն էլ հրապուրիչ արտաքինին, ապա՝ մեղմում մոխրագույն մուգ ֆոնի և լույսով ողողված դեմքի միջև գոյացող գունային հակադրությունը։

Ազնվատես և փառահեղ է երևում նա և իր լայն, շքեղ, սև վերնազգեստի մեջ, որի ուսերից մինչև մեջքը իջնող լայն մարգարտաշար երիզը բացառիկ հարուստ տեսք է տալիս նրա կազմվածքին։ Դրան լրացնում են վզի մարգարտյա ուլունքը և ցած կախված թանկարժեք զարդը, որոնք հանգչում են նրա կենսաբույր, փղոսկրի նման ողորկ կրծքին։ Նուրբ ձեռքերում սահող համրիչը ազգային կենցաղի շեշտ է տալիս, իմաստավորելով անհոգ, անաշխատ կյանք վարող կնոջ ապրելակերպը։ Մեջքից քմահաճորեն իջնող վարդագույն ծաղկավոր գոտին շքեղություն տալով նրա փարթամ զգեստին, միաժամանակ գծագրում է շորերի մեջ անհետացած մարմնի ձևը։

Նախորդ դիմանկարների համեմատությամբ, գեղարվեստական միջոցներն էլ այստեղ հարուստ են, բազմազան և տարբեր։ Դեմքը նկարված է մինչև այժմ նրա գործերում չտեսնված մոխրաօխրայավուն երանգների մեղմ անցումներով, ամբողջապես ողողված լույսի արտացոլումներով. ստացվել է վերին աստիճանի հաճելի կոլորիտ, որի շնորհիվ էլ դիմանկարն ունի մեղմ արտահայտություն։ Զգեստների սևությունը սքանչելի կերպով ներդաշնակված է թե դեմքի, թե բաց գույնի զգեստի մասերի և թե մուգ մոխրագույն ֆոնի հետ։ Դիմանկարն ամբողջությամբ վերցրած փառահեղ տպավորություն է թողնում, մնալով չգերազանցված նկարչի ստեղծագործությունների շարքում։

Ենթադրվում է, որ Հովնաթանյանը ապրել է Թիֆլիսում մինչև 1870 թվականը, որից հետո մեկնել է Պարսկաստան, ապրելու Թավրիզում իր ամուսնացած աղջկա՝ Նունե Ծատուրյանի մոտ։ Թե այնուհետև ի՞նչ է տեղի ունեցել նրա հետ, առայժմ հայտնի չէ։ Թե ինչ շարժառիթներով է նա հեռացել Թիֆլիսից, նույնպես դժվար է գուշակել։ Որոշ հավանականություն կա նկարիչ Գ. Շարբաբչյանի այն ենթադրության մեջ, որ, թերևս, լուսանկարի տարածումը Թիֆլիսում խոչընդոտ հանդիսացած լինի պատվերներ գտնելուն, մանավանդ որ հայտնի է, թե ինչպիսի ցածր գեղարվեստական ճաշակ է ունեցել Անդրկովկասի և, մասնավորապես, Թիֆլիսի պատվիրատուն՝ ունեոր խավը,

որը շլացած լուսանկարի ճշգրտությամբ և էժանությամբ, իրոք որ կարող էր երես շուռ տված լինել դիմանկարիչներից։ Իսկ քանի որ Հովնաթանյանը այլ զբաղմունքի ընդունակ չէր, մանավանդ ծերության տարիներին, թերևս նախընտրել է կյանքի վերջին տարիներն անցկացնել աղջկա մոտ։

Նկարչի վերջին տարիների անորոշ վիճակը և նրա մահվան տարեթվի ճշտմանը մասամբ օգնում է Թիֆլիսում հրատարակվող «Կովկաս» թերթում, 1882 թվականին հրապարակված մահազդը, որով Հակոբի կին **Սալոմե Եգորովնան և նրա որդի Ալեքսանդրը հայտնում են՝** առաջինը որդու, երկրորդը եղբոր մահվան մասին։ Արդյո՞ք նույն թվականին կենդանի էր Հակոբը, որի անունն անգամ չի հիշատակվում մահազդում, ոչ էլ մասնակցել է որդու թաղմանը։ Հավանաբար, նա արդեն կենդանի չէր։

Լրագրային նյութերից հայտնի է, որ Հակոբը տարբեր տարիներին նկարել է բարձրաստիճան անձանց դիմանկարներ, լիտոգրաֆիայի միջոցով բազմացնելու համար։ Պետք է ենթադրել, որ այդ զբաղմունքը ծառայել է որպես ապրուստի միջոց և այդ կապակցությամբ կատարված գործերը հազիվ թե նոր որակ ավելացնեին նկարչի թողած գեղարվեստական ժառանգության վրա։

Այսպիսով, հանդես գալով 19-րդ դարի առաջին կեսին որպես դիմանկարիչ, Հ. Հովնաթանյանը իրեն բացառապես նվիրեց այդ ժանրին, ավելի կատարելագործեց իր նախորդներից ստացած գիտելիքները և լայն ճանաչման արժանանալով, հնարավորություն ստեղծեց դիմանկարի տարածմանը Թիֆլիսում։ Իր գործունեության երկրորդ կեսին նա կարողացավ հաղթահարել վաղ շրջանի իր գործերի մեջ տեղ գտած թերությունները և հասնել պրոֆեսիոնալ դիմանկարչի մակարդակին։ Մնալով իրականությանը հարազատ, պահպանելով իր ոճի յուրօրինակությունը և ստեղծագործական անհատականությունը, նա ստեղծել է տարբեր ազգության, տարբեր տարիքի և սեռի պատկանող մարդկանց բազմաչան կերպարների մի շարք, որոնք ունեն ճանաչողական ու գեղարվեստական մեծ արժեք։

ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

Ստեղծագործական այլ ուղիով ընթացավ Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչը՝ Հակոբի եղբայր Աղաթոն Հովնաթանյանը (1815—1893)։ Նա ծնվել է Թիֆլիսում, անվանի նկարիչ Մկրտում Հովնաթանյանի ընտանիքում։ Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի վարչության արխիվային փաստաթղթերից մեկում հիշատակվում է, որ 19-րդ դարի գունանկարիչ, Թիֆլիսի բնակիչ Մկրտում Հովնաթանյանը իր սիրած արվեստին է նվիրել իր երկու որդիներին՝ Հակոբին, որը բացառապես զբաղվում էր դիմանկարչությամբ, և Աղաթոնին, որը առանձնապես հակված էր դեպի բնանկարչությունը։ Մինչև 20 տարեկան դառնալը, ապրելով հոր խնամքի տակ և սովորելով նրա մոտ, նա արդեն իր ընդունակությունները ցուցաբերել էր որպես նկարիչ և ճանաչվել քաղաքում։ Գեղարվեստական պրոֆեսիոնալ կրթություն ստանալու մեծ մղում ունենալով, նա դիմում է Կովկասի գլխավոր պետ Բարոն Ռոզենին, խնդրելով նրա միջնորդությունը, ընդունվելու Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան։ Ռոզենը ակադեմիայի փոխ-պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինին ուղղած 1836 թվականի իր նամակում հետևյալն է գրում. «...Թիֆլիսի քաղաքացի Աղաթոն Հովնաթանյանը, լինելով 20 տարեկան, հոր և ավագ եղբոր ղեկավարությամբ ցույց է տվել շատ լավ առաջադիմություն և տարված լինելով նկարչությամբ, գերազանցապես պեյզաժային, մեծ ցանկություն է ցուցաբերում կատարելագործվելու հասարակական հաստատությունում։ Անձամբ գիտենալով գերազանց նկարիչ դառնալու նրա լավ ըն-

դունակությունները և խոստումները, ես պարտականություն համարեցի ցույց տալ նրան օժանդակություն՝ առիթ ստեղծել նրա համար մեկնելու Պետերբուրգ, հասնելու համար իր ցանկությանն ու նպատակին։ Խոնարհաբար խնդրում եմ Ձերդ բարձր գերազանցությանը, արժանացնել սույն երիտասարդին Ձերդ հովանավորությանը, միջնորդելու նորին բարձրության բարեհաճությանը և տեղավորելու նրան գեղարվեստների կայսերական ակադեմիայում նորին կայսերական մեծության կաբինետի հաշվին։ Սրանով պատիվ ունեմ ավելացնելու, որ թեպետ Հովնաթանյանը լիովին չի բավարարում ակադեմիա ընդունվողի պայմաններին, բայց նա այդ թերությունը կփոխարինի նկարչության մեջ ունեցած իր գերազանց կարողություններով, որպիսիք նկատելի են նրա աշխատանքներից, որոնք էլ ինքն անձամբ կներկայացնի Ձեզ»*։ Նամակում հիշատակվում է նաև. որ Աղաթոնը գիտե ռուսերեն և ֆրանսերեն լեզուները։

Նամակի տվյալները լույս են սփռում Աղաթոնի կարողությունների վրա հատկապես որպես բնանկարչի, թեպետ, հետագայում, նա չընթացավ այդ ուղղությամբ։

Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվային տվյալներով հաստատվում է, որ Աղաթոնը ընդունվել է ակադեմիա և սովորել պետության հաշվին մինչև 1842 թվականը։ Նա աշակերտել է տարբեր դասատուների, որոնց թվում նաև հռչակավոր ռուս նկարիչ Կարլ Բրյուլովին, որի մոտ սովորած նկարիչները ձեռք էին բերում գծանկարելու վարպետություն, գույներով աշխատելու համարձակ եղանակ։ Հետագայում լիտոգրաֆիայով զբաղվելու փաստը ենթադրել է տալիս, որ Աղաթոնը ակադեմիական ուսման շրջանում, գրաֆիկայի արվեստանոցում ուսումնասիրել է նաև լիտոգրաֆիայի տեխնիկան։ Նրա ուսման տևողությունը շարունակվել է մինչև 1842 թվականը, իսկ 1843 թվականին նրան շնորհվել է ազատ նկարչի կոչում, ավարտման առթիվ ներկայացրած «Լեռնցու դիմանկար»-ի համար*։ Նկարն առայժմ չի հայտնաբերված և դրա մասին դատելն անհնար է։

Չնայած ակադեմիայում կրթություն ստանալը Աղաթոնի համար մեծ առավելություն էր Հակոբի համեմատությամբ, բայց նա կյանքում չի ունենում ստեղծագործական այնպիսի հաջողություն, ինչպիսին ունենում է Հակոբը։ Նրա կյանքն ընթանում է այլ կերպ և որպես ստեղծագործող նկարիչ նա մնում է գրեթե աննկատ։ Հավանաբար, կանխագուշակելով Պետերբուրգում իրեն սպասող գոյության դժվար պայմանների հետևանքները, Աղաթոնը 1844 թվականին դիմում է ակադեմիայի ուսումնական մասին, խնդրելով միջնորդություն՝ Թիֆլիսի դպրոցներում նկարչության դասատուի պաշտոն ստանալու համար։ Ակադեմիայի միջնորդությունը Թիֆլիսի գիմնազիայի տեսչի կողմից մերժվում է** գիմնազիայում դասատուի ազատ պաշտոն չունենալու պատճառով և դա էլ պատճառ է դառնում որպեսզի Աղաթոնը այլ կերպ կողմնորոշվի։

Սովորած լինելով դիմանկարի և պատմական նկարչության մասնագիտությունների գծով, Աղաթոնը ձեռք էր բերել անհրաժեշտ գիտելիքներ և կարողանում էր նկարել որմնանկարներ, դիմանկարներ, կենդանիներ։ Նրան են վերագրում Սղնախի մոտ գտնվող Բոդբեյի ս. Նինայի վանքի որմնանկարները։ Նա նկարել է նաև Ալեքսանդր II կայսրին. դա թեպետ թողնում է պաշտոնական դիմանկարի տպավորություն, բայց կատարված է վստահ ձեռքով, վարպետորեն, արժանավայել հմտությամբ։ Համաձայն արխիվային տեղեկությունների, հիշյալ դիմանկարը պատվիրվել է Աղաթոնին ակադե-

* № 403, 1836 թ., 17 օգոստոսի, Թիֆլիս

* ЦГИА, ф. 789, оп. 1, дело № 13.

** Там же, ф. 424, дело № 96, л. 4—5.

միայի ռեկտոր Շեբուևի հանձնարարությամբ 1840 թվականին, ուսումն ավարտելուց երկու տարի առաջ*։ Պետք է եզրակացնել, թե ինչպիսի մեծ առաջադիմություն էր կատարել նկարիչը դիմանկարի ասպարեզում և ինչպիսի մեծ վստահության արժանացել, որ ռեկտորը նրան է ընտրել այդպիսի պատասխանատու աշխատանք կատարելու համար։ Հիշյալ թվականին նկարված կայսրի դիմանկարը մնում է անհայտ, բայց 1864 թվականին նկարած Ալեքսանդր II-ի դիմանկարի մի այլ կրկնվող տարբերակը գտնվում է Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում։ Կայսրը պատկերված է կես մեջքով, գեներալի տոնական կարմիր համազգեստով, շքանշաններով, գլխաբաց վիճակում, դիմահայաց դիրքով։ Ըստ իր բնույթի դա պաշտոնական դիմանկար է, դրա համար էլ նկարիչը նրա արտաքինին տվել է պատշաճ հանդիսավորություն, նույնիսկ մի փոքր հերոսականացնելով կերպարը։ Հատկապես խրոխտ է գլխի դիրքը, կրակոտ են և ազդեցիկ ի բնե մեծ աչքերը. գրավչություն են տալիս դեմքին դեպի վեր սրվող բեղերը և փոքրիկ այտամորուսները։ Կայսրի արտաքինը ընդհանրապես խիստ է և դաժան։ Ըստ երևույթին, դիմանկարը կատարված է որևէ պատրաստի պատկերից, բայց Աղաթոնն այնպես է գեղանկարել, ինչպես իր ժամանակին բնականից նկարված շատ ու շատ ռուս նկարիչների գործեր։ Մանավանդ որ դա կատարված է ոչ միայն արտաքին նմանությանը հավատարիմ մնալու չեզոք դիրքավորումով։ Ոմանց կարծիքով սա ժամանակի հասկացողությամբ ոչ այնքան ստեղծագործական աշխատանք է համարվում, որքան եկամուտի միջոց. բայց չնայած դրան, նկարչի վերաբերմունքը միանգամայն բարեխիղճ է կատարման մեջ։ Աղաթոնը գեղանկարչորեն է մշակել դիմանկարի բոլոր մասերը։ Դեմքը ոչ թե ներկված է, ինչպես այդ կարգի գործերում, այլ գեղանկարված այնպիսի միջոցներով, որ թե կերպարն է պահպանված, թե նյութի առարկայականությունն է զգացվում։ Ժամանակի ռուսական պաշտոնական գեղանկարչության ոճը նույնպես պահպանված է հարազատությամբ։

Այս դիմանկարը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Հայաստանի Պետական Պատկերասրահում գտնվող «Պ. Ազգամանովի» և «Պ. Գ. Պետրոսյանի» դիմանկարները, որոնք առանց հիմքի վերագրվում են ոմանց կողմից Հ. Հովնաթանյանին կամ անհայտ նկարչի, պատկանում են Աղաթոնի վրձնին։ Լիովին անհիմն է դրանք համարել Հակոբի գործերը, որովհետև դրանք նկարված են պրոֆեսիոնալ ակադեմիական կրթություն ստացած նկարչի ձեռքով և տարբերվում են Հակոբի ստեղծագործություններից։ Դրանք ոճական որևէ կապ չունեն նաև Ս. Ներսիսյանի գործերի հետ։ Իսկ 19-րդ դարում Հակոբին և Ներսիսյանին ժամանակակից ուրիշ պրոֆեսիոնալ հայ նկարիչ չի ապրել Թիֆլիսում, բացի Աղաթոնից, որը 1844 թվականին Թիֆլիս է եկել աշխատանք որոնելու նկատառումով և, հավանաբար, այդ ժամանակ էլ նկարել է Թիֆլիսի հիշյալ բնակիչներին։ Դիմանկարների միայն կոմպոզիցիան և մարդկանց կեցվածքը մոտ են Հակոբի դիմանկարներին, բայց կատարողական վարպետությունը բարձր է։ Վարպետության այդ մակարդակը լիովին համապատասխանում է Աղաթոնի կարողությանը, որպես ակադեմիական կրթություն ստացած նկարչի։

Ազգամանովը, ըստ իր տարազի, պատկանում է վաճառական դասին։ Նա պատկերված է երեք քառորդ դիրքով, ձեռքը գոտին, հանդարտ դիմացը նայելիս։ Ունի ինքնագոհ մարդու հոգեվիճակ. դեմքը թըվում է խաղաղ, բայց նրա զբաղմունքը և կացությունը իրենց կնիքը դրել են նրա դեմքի վրա, ստեղծելով այնպիսի արտահայտություն, որպիսին հատուկ է եսապաշտական հակումների տեր մարդուն։ Դիմա-

* ЦГИА, ф. 789, оп. 1, дело № 12.

նկարը կատարված է փորձված և վստահ նկարչի ձեռքով, կերպարի շատ լավ բացահայտումով։ Այդ մարդու կերպարով կարելի է ճանաչել 19-րդ դարի Թիֆլիսի գործունյա վաճառականին՝ իր ամբողջական նկարագրով։ Նրա մեջ չկա Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների լոկալ գույնը. այստեղ գեղանկարը բազմագույն ու բազմերանգ է. դեմքի յուրաքանչյուր մասը մշակված է ծավալային լուծումով. ուրվագծերը կորչում են, դեմքի ձևերը իրար հաջորդում են գունային զանգվածներով. չկան խիստ հակադրվող ձևեր կամ գույնի ու լույսի անցումներ. ամեն ինչ նկարված է մեղմ երանգներով ու լույսի հանդարտ անցումներով։ Դիմանկարի գեղանկարչական մեկնաբանումը իր մեթոդով ավելի մոտ է Ներսիսյանի գործերին, քան Հ. Հովնաթանյանի։ Հակոբի գործերում, անգամ վերջին տարիների լավագույն դիմանկարներում, գիծը և հարթությունը մնում են նկատելի, գույները լոկալ են, ըդգեստները հարթային. մինչդեռ հիշյալ դիմանկարում ամեն ինչ հակառակն է։ Հենց այս փաստը հիմնովին փարատում է այն կարծիքը, թե դա կարող է Հակոբի աշխատանքը լինել։ Այստեղ լավ են պահպանված նաև համաչափությունները՝ ձեռքերի և դեմքի հարաբերությունները, որոնք Հակոբի մոտ ոչ միշտ ճշգրիտ են։ Միայն մարդակազմությանը քաջ ծանոթ նկարիչը կկարողանար այնպես լավ զգալ աչքերի կազմությունը, քթի ձևը, բերանի շուրջը գոյացած փոսիկները իրենց բազմազան տարուբերումներով, կամ ձեռքը՝ իր բարդ կառուցվածքով։

Պետք է ասել, որ այս դիմանկարում չի մնացել այն պայմանականությունը, որպիսին կար Ալեքսանդր II-ի դիմանկարում։ Այստեղ նկարելու եղանակը ազատ է և բնականից դիտված։ Այդ է օգնում դիմանկարի կենդանի արտահայտությանը։

Եթե ընդունենք, որ սա Աղաթոնի ստեղծագործությունն է, բնականաբար, «Գ. Պետրոսյանի դիմանկարը» նույնպես պիտի վերագրել նրան, քանի որ դրանք նկարված են միևնույն ոճով և ըմբռնումով՝ կոմպոզիցիոն նույնպիսի կառուցումով, ձեռքը գոտիին դրած, երեք քառորդ դիրքով։

Այս դիմանկարի մեջ նույնպես տեսնում ենք կերպարի ընդհանրացման հմտություն, բնականի կենդանի ընկալում։ Նախորդ դիմանկարների հետ համեմատած սրա կոլորիտը և՛ բաց է, և տաք, տարածվելով տաք օխրայի և կարմիր կինովարի սահմաններում։ Կոլորիտի տարբերությունը գրավական է, որ Աղաթոնը անկանխակալ մոտեցում ունի դեպի մոդելը։ Այստեղ նկարիչը դիմել է գույնի լոկալ ընդհանրացման, որպեսզի հարազատ մնա երիտասարդի կերպարին. բայց երանգներով, հարստացնելով այն, ստեղծել է շատ հաճելի տպավորություն, պահպանելով կերպարի կենդանի արտահայտությունը։

Աղաթոնից մեզ հայտնի ստեղծագործությունների մեջ թվական գերակշռությունը պատկանում է գրաֆիկայի մի տեսակին՝ լիտոգրաֆիային։

Ակադեմիական կուրսն ավարտելուց հետո նա սկսել է ակտիվորեն զբաղվել լիտոգրաֆիայով, մասնավորապես դիմանկարի ժանրով, այս մասնագիտության մեջ ևս խորանալով և պահպանելով ժամանակի ռուսական դպրոցի ոճը։ Նկարելու եղանակը ընդհանրապես երանգային է, հղկված, ծավալային մշակումներով։

Պետերբուրգում կատարած լիտոգրաֆիական գործերից մեկը «Իշխան Միխայիլ Սեմյոնովիչ Վորոնցովի դիմանկարն» է (1849 թ.)։ Կովկասի փոխարքան պատկերված է երեք քառորդ դիրքով, մեջքով շուռ եկած դեպի դիտողը, գլխաբաց, գեներալի համազգեստով, այծենակաճը մեջքին, լարված վիճակում։ Ֆոնը ներկայացնում է կովկասյան լեռնաշղթան, իսկ դա դիմանըկարին տալիս է հանդիսավորություն։ Գործը կատարված է ակադեմիստի հմտությամբ. լիտոգրաֆիայի տեխնիկայի տիրապետումը անթերի է. մինչև իսկ առար-

կաների նյութական հատկության տարբերությունները տրված են բծախնդիր ճշգրտությամբ, բայց սրանցով հանդերձ, դիմանկարը թվում է սառը, պաշտոնական, ներքինը չի բացահայտված։

Կան գործեր, որոնք նույնպես կատարված են պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, նույնիսկ լուսանկարչական հարազատությամբ, բայց միաժամանակ հոգեբանական արտահայտությամբ։ Այդպիսին է «Պրոֆեսոր Վ. Ն. Կարպովի դիմանկարը» (Պետերբուրգի հոգևոր ակադեմիայի պրոֆեսոր)։ Լիտոգրաֆիական տեխնիկայով սա գերազանց գործ է, հմուտ ձեռքի արդյունք. գիծն անսխալ է, ձևերը պինդ են կառուցված, ըստվերները սփռված են գիտակ վարպետությամբ։ Կերպարը բացահայտված է. նրա դիմագծերը ճանաչելիության չափ կոնկրետ են. նայվածքը ազդեցիկ է, խորհրդավոր, տպավորիչ և անմոռաց. աչքերի մեջ կա ինչ-որ ձգող, հիպնոսող ուժ։ Վ. Ն. Կարպովը իրոք որ համապատասխանում է հոգևոր ակադեմիայի պրոֆեսորի կոչմանը։

Կերպարի ներքին այս հատկություններն են արտահայտչականություն տալիս դիմանկարին, աննկատելի դարձնելով գեղարվեստական միջոցների միակերպությունը, որը ընդհանուր է Աղաթոնի գրեթե բոլոր լիտոգրաֆիական դիմանկարներին։

Աղաթոնի ձեռքի գերազանցությունը նկատելի է նաև «Պետական կանցլեր, իշխան Ա. Մ. Գորչակովի դիմանկարում», լիտոգրաֆիայի վերածված պրոֆեսոր Կելլերի նկարած դիմանկարից (1869 թ)։

Թեպետ հիշյալ գործը, ըստ էության, արտանկար է և Աղաթոնի կարողությունների մասին քիչ բան է ասում, բայց ցուցանշական է, համեմատելու համար Աղաթոնի ինքնուրույն կատարած գործերի հետ։ Պարզվում է, որ Աղաթոնի դիմանկարները ոչնչով չեն զիջում պրոֆեսորի դիմանկարին իրենց որակով։ Օրինակ կարող է ծառայել Աղաթոնի նկարած «Կարպովի դիմանկարը», որը նույնիսկ ավելի արտահայտիչ է և ավելի հոգեբանական, քան Կելլերի «Գորչակովը»։ Հավասար բարեխղճությամբ աշխատելով դիմանկարի բոլոր մասերի՝ դեմքի, ակնոցների, շքանշանների և զգեստների վրա, նկարիչը նրան տվել է պաշտոնական հանդիսավորություն։

Ինչպես երևաց, Աղաթոնի պատկերած մարդիկ ներկայացնում են աստիճանավորներ, կայսրներ, զինվորականներ։ Սրանց կարելի է ավելացնել և ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների, ինչպես թավջութակահար «Կ. Յու. Դավիդովի դիմանկարը»։ Ըստ երևույթին, դա նկարված է 1878—1880 թվականների միջև, երբ Դավիդովը Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի դիրեկտորն էր։ Կերպարի մեկնաբանման առումով ոչ մի տարբերություն չկա սրա և նախորդ դիմանկարների միջև։ Նկարիչն այս դեպքում էլ ղեկավարվել է դեմքի ճշգրտությանը հարազատ մնալու սկզբունքով։ Գերազանց վարպետությամբ պահպանելով նմանողությունը և ճշտորեն վերարտադրելով տեսածը, նա այս դիմանկարում էլ մնում է պասսիվ հայեցողական. կարծես թե, չունի վերաբերմունք կերպարն ընդհանրացնելու, երաժշտի տիպականն ընդգծելու, նրա ներքնաշխարհը ցույց տալու. մանավանդ որ Դավիդովը բավական հռչակված թավջութակահար է եղել։ Դրա հետևանքով էլ երաժշտի դիմանկարը ավելի շատ նման է լուսանկարի, քան արվեստագետի ստեղծագործության։ Այս պասսիվ հայեցողական ընկալումը բնորոշ էր ակադեմիական մեթոդին գերի պահպանողական շրջաններին ծառայող նկարիչներին, որոնք կտրված էին կյանքից և չէին նկատում նոր առաջադիմական գաղափարների բարերար ազդեցությունը ժամանակի արվեստի վրա։

Վերևը հիշատակված պրոֆեսոր Կելլերից կատարած արտանկարումը եզակի երևույթ չէ Աղաթոնի համար։ Կան և ուրիշ դեպքեր. երբ նա այս կամ այն նկարչի գործը լիտոգրաֆիայի է վերածում ու բազմացնում։ Այս երևույթի պատճառն այն չէ, իհարկե,

թե նա չէր կարողանում նկարել. ինչպես ասվեց, նա ունի ինքնուրույն նկարած դիմանկարներ, որոնք չեն զիջում իր ժամանակի պրոֆեսիոնալների գործերին։ Հավանաբար, դրա պատճառն այն է, որ Պետերբուրգում ապրած տարիներին նա ի վիճակի չէր ստեղծագործական պատվերներ ստանալ անհրաժեշտ չափով և ստիպված էր լիտոգրաֆիայի աշխատանքը զուգորդել ստեղծագործական աշխատանքին։ Նման մի երևույթի հանդիպում ենք նաև Սալտիկով-Շչեդրինի «Կորեպանով» ակնարկի պատկերազարդման մեջ, որտեղ կա նկարիչ Մ. Բաշիլովից արտանկարած պատկեր։ Այդ նըկարում նկարչի ինքնուրույնությունը չի դրսևորվել և այդ մասին գրել անիմաստ է։ Բայց պետք է ենթադրել, որ Աղաթոնը ժամանակին լավ լիտոգրաֆիստի համբավ է ունեցել և, ըստ երևույթին, նրա կարողությունները են օգտագործվել այդ ասպարեզում։

Որ նյութական կարիքը կարևոր դեր է խաղացել Աղաթոնի ապրելակերպում, դրա լավագույն ապացույցն այն է, որ նա բավական ժամանակ է հատկացրել նկարելու և լիտոգրաֆիայով բազմացնելու ձիարշավների մրցությունների ժամանակ մրցանակ շահած ձիերի պատկերները։ Դրանք, իրենց բնույթով, գեղարվեստական արժեք չեն ներկայացնում։ Բնության ֆոնի վրա պատկերված է հեծյալը՝ մրցանակ շահած ձիուն նստած, որպիսին կարելի էր և լուսանկարի օգնությամբ վերարտադրել։ Այդ կարգի գործեր, որոնք կատարված են արտահայտիչ ձևով, իր ժամանակին գնահատվում և գընվում էին հասարակության որոշ խավի կողմից, դրա համար էլ, առիթից օգտվելով, Աղաթոնը այդ նկարները հրատարակել է ալբոմի ձևով։ Այդպիսի գործերից մեկն էլ գտնվում է Հայաստանի պետական Պատկերասրահում և ներկայացնում է քանհինգ անգամ մրցանակ շահած ձիու պատկեր՝ հեծյալով։

Աղաթոնը մինչև իր կյանքի վերջը ապրել է Պետերբուրգում, կատարելով պաշտոնական հիմնարկների համար զանազան պատվերներ։ Այնտեղ էլ վախճանվել է։

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Ինչպես տեսանք, դիմանկարի ձևավորումը որպես ինքնուրույն ժանրի, կապված է Հ. Հովնաթանյանի անվան հետ. բայց պատմականորեն սխալ կլինի անտեսել Ստեփանոս Ներսիսյանին, որը Հովնաթանյանից ընդամենը մեկ տասնամյակ հետո է ստեղծագործական ասպարեզ եկել, և նույնպես նպաստել է դիմանկարի ոչ միայն ձևավորմանը, այլև զարգացմանը։ Արդեն որպես ակադեմիական պրոֆեսիոնալ կրթություն ստացած նկարիչ, Ներսիսյանը՝ լինելով ժամանակակից Հովնաթանյանին, ապրելով ու ստեղծագործելով Թիֆլիսում, նոր որակ է տվել դիմանկարին, հարստացնելով այդ ժանրի կերպավորման հնարավորությունները, զգալի կատարելության հասցընելով գեղարվեստական միջոցները, ավելի անհատականացնելով մարդկային կերպարը։ Ըստ էության, նա առաջինն էր, որ հայ արվեստի մեջ ներմուծեց ռուսական դպրոցի անմիջական ազդեցությունը։

Ստեփանոս Ներսիսյանը (1807—1884) ծնվել է Էրզրումում, այնտեղ անցկացնելով իր մանկությունը[9]։ Այնուհետև, ինչպես հաղորդում է իր ժամանակի մամուլը, նա տեղափոխվել է Էջմիածին, տեղավորվելով տեղի ժառանգավորաց դպրոցում, որտեղ սովորել է 1820-ական թվականներին։ Նկարելու ընդունակությունները դրսևորվել են հենց այդ տարիներին, որն էլ շարժառիթ է հանդիսացել նրան տեղափոխելու Թիֆլիս, Ներսիսյան դպրոցում ուսումը շարունակելու, որտեղ, հանրակրթական այլ առարկաների հետ մեկտեղ, դասավանդվում էր և նըկարչություն։

Թիֆլիսում Ներսիսյանի գտնվելը զուգադիպել է այն տարիների հետ, երբ Արևելյան

Հայաստանը նոր էր միացած Ռուսաստանին, երբ Անդրկովկասում նոր էին սկսել զարգանալ կապիտալիստական հարաբերությունները և դրա հետ մեկտեղ, հայ իրականության մեջ նոր էր ձևավորվում դիմանկարային ժանրը։ Հավանաբար, Թիֆլիսում սկսված կերպարվեստի աշխուժացումը նկատելի չափով ոգևորել է Ներսիսյանին որոշելու իր բախտը։

Ներսիսյանին վերաբերող արխիվային տվյալներով հայտնի է դառնում, որ նա Թիֆլիսում, մինչև 1835 թվականը ապրած տարիներին, սովորել է իտալացի նկարիչ Ջաբոլիի մոտ, ծանոթացել է գունանկարչության տեխնիկային, ինչպես նաև զբաղվել այդ ուղղությամբ, ըստ երևույթին, նպատակ ունենալով նախապատրաստվելու գեղարվեստների ակադեմիան ընդունվելու։

Ի դեպ, արխիվային նյութերից հայտնի է դառնում, թե որքան անտարբեր է գտնվել Էջմիածնի միաբանությունը դեպի նա, երբ խնդրել է միջնորդելու իր ուսման հարցով։ 1833 թվականի սկզբներին, օգտվելով առիթից, որ Թիֆլիսում էր գտնվում Հովհաննես Կարբեցի կաթողիկոսը, Ներսիսյանը դիմում է նրան Ստեփանոս եպիսկոպոս Արղությանի միջոցով, խնդրելով ուղարկել իրեն Մոսկվա, սովորելու Լազարյան ճեմարանում։ Նրա խնդիրքը, հավանաբար, մերժվել է, որովհետև հայտնի է, որ նա մինչև 1835 թվականը մնացել է Թիֆլիսում*։

Արխիվային նյութերից հայտնի է դառնում նաև, որ Ներսիսյանը, լինելով թուրքահպատակ, ստիպված է եղել դառնալ ռուսահպատակ, իրավունք ստանալու համար սովորելու ռուսական բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում։ Ահա թե ինչու, նա իր վկայականների ու միջնորդությունների մեջ նշել է տվել, որ ինքը իբր թե երևանցի է։ Այստեղից էլ երբեմն գրում են Ստեփանոս Ներսիսյան Երևանցի**։

Միայն 1835 թվականին է նա մեկնում Պետերբուրգ սովորելու, բայց ինչ-որ պատճառով չի հաջողվում նույն տարին ընդունվել։ Այս անգամ էլ օգտվելով Կովկասի գլխավոր հրամանատար, գեներալ Բարոն Ռոզենի Պետերբուրգ գտնվելու առիթից, դիմում է նրա միջնորդությանը։

Ռոզենի միջնորդությունը տեղեկացնում է, որ նա իրոք Թիֆլիսում սովորել է Ջաբոլիի մոտ, որ նա ծայր աստիճան չքավորության մեջ է գտնվել, որ այդքան հեռու ճանապարհ է անցել սովորելու համար, և խնդրում է ընդունել Ներսիսյանին գեղարվեստների ակադեմիա՝ պետության հաշվին կրթություն ստանալու*։ Չնայած Ռոզենի միջնորդության, Ներսիսյանին չի հաջողվում անմիջապես ընդունվել նախ այն պատճառով, որ ազատ տեղ չի եղել պետության հաշվին ուսանելու և ապա, ընդունելության քննությունը ցույց է տվել, որ Ներսիսյանը հանրակրթական առարկաներից պահանջված չափի գիտելիքներ չի ունեցել, առանց որի ակադեմիա ընդունվել հնարավոր չէր**։

Հետագայում, Ռոզենի միջնորդությունը կայսերական գրասենյակին, հնարավորություն է տվել հատուկ թույլտվությամբ նրան տեղավորելու ակադեմիա, որը տեղի է ունեցել 1838 թվականին։ Հավանաբար, երեք տարվա ընթացքում Ներսիսյանը արդեն նախապատրաստվել էր այն առարկաներից, որոնք պահանջվում էին ընդունվելու համար։ Ահա թե ինչ է ասվում գեղարվեստների ակադեմիայի վարչության մատյանում այդ առթիվ. «Նկատի ունենալով նրա ընդունակությունները, և գեղարվեստի ասպարեզում ցուցաբերած գերազանց առաջադիմությունը, ընդունել որպես ակադեմիա ակադեմիայի մնացորդ գումարի հաշվին***։

1835-ից մինչև 1838 թվականը ակադեմիա ընդունվելու հույսով մնալով Պետեր-

---

* Պ. Հակոբյան, «Սովետական գրականություն և արվեստ» 1953 թ., № 11, էջ 147։

** ЦГИ, фонд № 789, оп. 20, л. 1.

* ЦГИ, ф. 789, оп. 20, л. 2, 3, 4.

** Նույնը, № 3։

*** Նույնը, № 1։

X. Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր). Անհայտ մարդու դիմանկար։

բուրգում, նույնիսկ տնտեսական ամենածանր պայմաններում, Ներսիսյանը ինքնաշխատությամբ հաղթահարել է հսկայական դժվարություններ և գերազանց ավյալներով ընդունվել ակադեմիա։ Ներսիսյանի տնտեսական պայմանները այդպես էլ մնացել են ծանր և անմխիթար. նա նույնիսկ բնակվելու տեղ չի ունեցել, բայց շարունակել է հաջողությամբ ուսանել, իր ընդունակություններով մեծ հույս ներշնչելով։ Այդ մասին է վկայում մի ուրիշ փաստաթուղթ՝ կայսերական դրասենյակի 3-րդ բաժանմունքի պետ, կոմս Ա. Խ. Բենկենդորֆի 1838 թվականին գրված նամակը ակադեմիայի պրեզիդենտ Օլենինին, որն, ըստ երևույթին, արդյունք է կայսերական դրասենյակին ուղղած Ներսիսյանի դիմումի։ Այդ նամակով Բենկենդորֆը միջնորդում է հետևյալի մասին. «Ունիթ ունենալով տեսնելու երիտասարդ արտիստ Ներսիսյանի ստեղծագործությունները և ցանկանալով նպաստել նրա ընդունակությունների արագ զարգացմանը, խնդրում եմ ցույց տալ նրան բարեգործություն, ապահովելով նրան բնակարանով կամ միջնորդել՝ դարձնելու նրան ակադեմիայի թոշակառու»*։

Ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինի՝ Բենկենդորֆին ուղղած պատասխան նամակում կա մի խոստովանություն, որը վկայում է Ներսիսյանի երկու տարվա առաջադիմության մասին։ Նամակում ասված է. «Ես իմ կողմից համարձակվում եմ ենթադրել, որ հայ ուսանող Ս. Ներսիսյանը ի վիճակի է դառնալ հույժ օգտակար իր հայրենիքի համար, եթե նա կարողանա օգտվել իմպերատորի առատաձեռնությունից իր գոյության համար և բնակարան վարձելու հարցում, որտեղ նա կարողանա բնակվել իր ուսման ընթացքում և ուսումնասիրել իր սկսած արվեստի ասպարեզը։ Այդ դեպքում Ներսիսյանը կբերեր մեծ օգուտ իր և իր հայրենիքի համար**։

* ЦГИА, ф. 789, оп. 20, л. 5.

** Նույնը, 6։

Այս վկայությունը ասում է Ներսիսյանի տաղանդի մասին, որ նա ցուցաբերել էր 1838—1840 ուսման տարիների ընթացքում, ծայրահեղ դժվարին անտեսական պայմաններում։ Այս տարիներին էլ զուգադիպում է նրա ծանոթությունը Հ. Այվազովսկու հետ, որը ցավակից է եղել և օգնել իր հայրենակիցներին թե նյութապես, թե բարոյապես։ Այդ ծանոթությունը հետզհետե վերածվել է այնպիսի մտերմության, որ Ներսիսյանը ազատ ելումուտ է ունեցել Այվազովսկու տուն, այդ հասցեով է նամակներ ստացել, ու նույնիսկ ենթադրվում է, որ որոշ ժամանակ ապաստան է գտել արդեն համբավ վաստակած ծովանկարչի մոտ, ապրելով նրա բնակարանում*։

Նկարչի ծանր կացության տարիներին՝— 1835 թվականին, առիթ է եղել ծանոթանալու նաև Խ. Աբովյանի հետ, որը նկարագրել է Ներսիսյանի անօգնական դրությունը Պետերբուրգում։ Աբովյանը որոշ քայլեր ձեռնարկել է երիտասարդի դրությունը բարելավելու համար, այդ կապակցությամբ միջնորդելով պրոֆ. Գ. Պարրոտին և Վ. Ժուկովսկուն։

Ներսիսյանը գեղարվեստների ակադեմիայում սովորել է մինչև 1842 թվականը։ Ուսման շրջանի ակադեմիական աշխատանքների բացակայության պատճառով հնարավոր չէ խոսել նրա այդ շրջանի գործերի մասին, բայց հետագա տարիների ստեղծագործությունները գրավական են, որ ակադեմիայում ձեռք է բերել հաստատուն գիտելիքներ։

Ավարտելով ուսումը, նա նպատակ է դընում աշխատել Թիֆլիսում։ 1842 թվականի նոյեմբերի 23-ին մի նամակ է ուղղում Խ. Աբովյանին, խնդրելով տեղեկացնել իրեն, թե արդյոք հնարավոր չէ՞ ուսուցչության պաշտոն ստանալ Թիֆլիսում նոր բացված օրիորդաց ինստիտուտում, դասա-

* Պ. Հակոբյան, «Սովետական գրականություն և արվեստ, 1953 թ., № 11, էջ 147։

վանդելու նկարչության առարկան*։ Մի այլ նամակով նա դիմել է Թիֆլիսի փոխարքա Մ. Ս. Վորոնցովին[10], խնդրելով նշանակել իրեն Թիֆլիսի նահանգական գիմնազիայում որպես նկարչության դասատու, բայց ազատ պաշտոն չլինելու պատճառով մերժում է ստացել**։ Այսպիսով, ակադեմիան ավարտելուց հետո էլ, մինչև 1846 թվականը Ներսիսյանին չի հաջողվել նկարչության դասատուի պաշտոն ստանալ որևէ դպրոցում։ Միայն 1846 թվականին նրան բախտ է վիճակվել նշանակվելու Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում որպես նկարչության ուսուցիչ, պաշտոնավարելով մինչև 1852 թվականը։ Այդ ժամանակամիջոցում էլ իր ազատ ժամանակը նվիրել է ստեղծագործական աշխատանքին, նկարելով դիմանկարներ։

Մեզ հասած վաղ գործերից մեկը՝ «Իշխան Արղության դիմանկարն» է, նկարված 1849 թվականին։ Նա պատկերված է գեներալի համազգեստով ու տարբերանշաններով, ուսին այծենակաճ, գլխաբաց կանգնած։ Թեպետ Ներսիսյանը սույն դիմանկարով դեռ լիովին չի դրսևորել ստեղծագործողի իր անհատականությունն ու կարողությունը, բայց և այնպես արդեն ակնհայտ է դառնում, որ Հովնաթանյանի ինքնատիպ, մասամբ միամիտ, բայց նկարչի անհատականության կնիքը կրող արվեստի կողքին, հայ արվեստում, սկսում է մուտք գործել ակադեմիական դպրոցի կնիքը կրող, հղկված, կանոնի ենթարկված, բայց գեղարվեստական միջոցներով բազմազան, ռեալիստական արվեստի մի նոր մեթոդ։ Մինչդեռ Հովնաթանյանը շարունակում է նախասիրություն տալ մարդկային կերպարն ընդհանրացնելու տպավորական զգացողությանը, Ներսիսյանը ընտրում է մոդելը մանրազնին ուսումնասիրությամբ պատկերելու մեթոդը։

Արղության դիմանկարը անմիջապես ուշադրություն չի հրավիրում շնորհիվ իր միապաղաղ, մուգ աղյուսագույնի. բայց ուշադիր դիտելիս դժվար չէ նկատել դիմանկարին ներկայացվող որոշ պահանջներ. դա թվում է և՛ նման, և՛ կոնկրետ, և՛ անհատական։ Արղության կեցվածքը ազատ է, անբռնազբոսիկ, ոչ ամենևին նկարվելու դիրք ընդունած. նույնիսկ համոզիչ է, որ գեներալն այդ դիրքով իր բուն տարերքի մեջ է։

Նա պատկերված է իր դիրքին ու կոչմանը համապատասխան ինքնագոհ կեցվածքով ու մի փոքր մտահոգ արտահայտությամբ։ Սակայն Ներսիսյանի արտահայտչական միջոցները դեռ տպավորիչ չեն. հատկապես գեղանկարչական հնարավորությունները առայժմ սահմանափակ են, համարձակորեն չեն շեշտված լուսավոր մասերը, աննկատելի են գունային զանազանությունները, չի զգացվում բնական լույսի ներգործության առկայությունը։ Չնայած այսպիսի թերությունների, այնուամենայնիվ, դիմանկարը մասնագետ, գիտակ նկարչի ձեռքի արդյունք է։ Դրա գրավականն է՝ դեմքի ամուր, անսխալ կառուցվածքը՝ երանգների բանիմաց օգտագործումով, որպիսի մեթոդ ուսուցանում էր դպրոցը։ Կարելի է ենթադրել, որ հիշյալ դիմանկարը նշանավորում էր անցում՝ դպրոցի սահմանափակումից կյանքի ճշմարիտ անմիջականության։

Ներսիսյանի ստեղծագործության զարգացման հետևյալ էտապը ժամանակագրորեն հնարավոր չէ սահմանել մեզ հասած սակավաթիվ և պատահական գործերի պատճառով, բայց, ըստ երևույթին, վաղ շրջանին է պատկանում և «Մելիք Ադամյանի դիմանկարը»։ Կերպարվողը, ըստ իր տարազի և տիպաժի, հավանաբար, բարձր դասի վաճառական է։ Իր դասին հատուկ ցուցամոլությամբ նա դիրք է ընդունել պատկերվելու, աշխատելով երևալ իր տոնական զգեստներով ու թանկարժեք մատանիով։ Դիմանկարի կոմպոզիցիոն լուծումը, որը թելադրված է պատկերվողի էու-

* Ս. Ներսիսյանի նամակը Խ. Աբովյանին, գրակ. թանգ.։

** Պ. Հակոբյան, «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1953 թ., № 11, էջ 147։

թյամբ, Հովնաթանյանի դիմանկարների համեմատությամբ ավելի անկաշկանդ է, բնական, տրամաբանված, համոզիչ։ Նա թիկնել է բազկաթոռին. աջ թևը հպարտորեն հենել կողքին, իսկ ձախը՝ որի ճկույթին փայլում է կապտաքար մատանին, անհոգ կախ է ընկած աթոռի մեջքին։ Հագած է սպիտակ վերնաշապիկ սև փողկապով, և արխալուղ՝ երկնագույն ատլասով։ Դիրքը երեք քառորդ է, մտախոհ նայվածքը ուղղված է դիտողին։ Այս ամենը ներդաշնակված են այնպես, որ կերպարը դառնում է ճանաչելի՝ իր դասին հատուկ արժանապատվության գիտակցությամբ։

Ներսիսյանը դեռ շարունակում է ակադեմիայի ավանդական կանոնը պատկերի համար ընտրելով հարթ, մուգ մոխրագույն ֆոն, իսկ դեմքը՝ տաք աղյուսագույն, որի ստվերոտ մասերը արտացոլումների ենթակա չլինելով, դիտվում են միապաղաղ։ Հավանաբար, դրա պատճառը պետք է որոնել փոխադարձ լրացուցիչ սառը գույների ու երանգների բացակայության մեջ, որոնց առկայությունը կարող էր դիմանկարին տալ գեղանկարչական առավել արտահայտչականություն։ Ի դեպ, դիմանկարի որոշ մասերին պակասում է և գույնի թափանցիկությունը, որի պատճառով էլ առանձին հատվածներ թվում են խուլ։

Անհամեմատ գունեղ և խնտենսիվ են մըշակված զգեստները, հատկապես սպիտակ վերնաշապիկը, որտեղ նկարիչը կիրառել է հակադիր երանգներ, հասնելով գեղանկարչական հաճելի տպավորության։ Դիմանկարըն աշխուժացնող զգեստների հնչուն գունային հատվածները՝ կարմրի և կապույտի համադրումով, պահանջում էին դեմքի մասերի շատ ավելի թափանցիկ մշակում։ Սրանցով հանդերձ, դիմանկարն ունի մի խոշոր առավելություն. այն ընկալվում է կերպարի ամբողջականությամբ և գեղանկարչական միասնությամբ։ Կենդանի մարդու մեջ պահպանված է կերպարային կոնկրետ անհատականությունը, նրա անձնական նկարագիրը։

Թիֆլիսում ապրած տարիներին Ներսիսյանը երկու-երեք տարի պաշտոնավարել է Ներսիսյան դպրոցում որպես նկարչության դասատու։ Դա համընկել է Ներսես 5-րդ Աշտարակեցու կաթողիկոսության տարիներին, 1850—1852 թվականներին։ Կասկած չի կարող լինել, որ նման նկարչի առկայությունը հիշյալ դպրոցում, բարելավելու էր նկարչության դրվածքը, և ճիշտ ընթացք տալու աշակերտների գեղարվեստական դաստիարակության գործին, որը Հայաստանում ընդհանրապես անուշադրության էր մատնված, նկարիչ դասատուներ չունենալու պատճառով։ Ներսիսյանը նկարչության դասավանդումը դնում է առողջ հիմքերի վրա, բնական առարկաներից նկարելը դարձնելով ուսուցման հիմնական մեթոդ։ Հետագայում այդ ավանդությամբ էլ շարունակվում է նկարչության դասավանդումը հիշյալ դպրոցում, մանավանդ որ այնտեղ, ավելի ուշ, պաշտոնավարել են բարձրագույն կրթություն ստացած ուրիշ հայ նկարիչներ։

Ներսիսյան դպրոցում դասավանդած տարիներին էլ Ներսիսյանը նկարել է «Կաթողիկոս Ներսես 5-րդ Աշտարակեցու դիմանըկարը» նույն դպրոցի համար։ Ամենայն հավանականությամբ դիմանկարը պատվիրված է եղել դպրոցի տեսչության կողմից. նրան տրված է հանդիսաշուք տպավորություն, շքեղ է և բավականաչափ արտահայտիչ։

Կաթողիկոսը պատկերված է իր ընդունարանում, նստած բազմոցին, պաշտոնական տոնական զգեստով և տարբերանշաններով։ Սև վեղարի վրա փայլում է ադամանդակուռ խաչը, կրծքից կախված է Քրիստոսի պատկերը, մատին՝ կաթողիկոսական թանկագին մատանին։ Ձախ ձեռքը տիրաբար հենել է բազկաթոռի հենակին, իսկ աջը՝ գեղեցիկ շարժումով դրել կողքի սեղանի գրքին։ Չնայած իր շեշտված պերճության, դիմանկարը հոգեբանական և խորն է կերպարային տվյալներով, սուր է նմանո-

ղությամբ, արտահայտիչ է նկարագրով։ Եթե փորձենք համատեղել դիմանկարից ըստացած տպավորությունը կաթողիկոսի անձնավորության հետ, կտեսնենք, որ դրանք նույնությամբ համընկնում են։ Դա գրավական է, որ նկարիչը լավ է հասկացել Ներսեսի էությունը։ Ներսիսյանը նրան պատկերել է բնավորությամբ խիստ, վճռական, եռանդուն, գործունյա, ներքնապես անհանգիստ, մտահոգ։ Շինարար կաթողիկոսը, որի համար նրան տվել են Ներսես Շինարար տիտղոսը, իրոք աչքի է ընկել իր աշխույժ ու եռանդուն գործունեությամբ. միաբանության նկատմամբ եղել է պահանջկոտ, խիստ և իշխող. վերջապես, ունեցել է և դաժանություն հանդեպ առաջադեմ գաղափարները, որի ապացույցը Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում նրա կատարած վերափոխումներն են։ Ներսեսի ներքին նկարագիրը ամբողջացնում են՝ նրա ծերացած, ոսկրոտ, երկարավուն դեմքը, ալեհեր, փառահեղ մորուքը, սպիտակած հոնքերը, շեշտված արծվաքիթը, աշխույժ աչքերը։ Դիմանկարի թե՛ կոմպոզիցիոն լուծումը, թե՛ գունային շեշտված ինտենսիվությունը պատկերին տվել են հանդիսավոր, տոնական շքեղություն։ Օգնում և միջավայր են ստեղծում շրջապատի առարկաները. աջակողմը վառ կարմիր ծածկոցով սեղանն է իր պարագաներով՝ գրքեր, թանաքաման, փետուրյա գրիչ, զանգ, ծոպավոր մի շքեղ բարձիկ և Աստվածամոր շրջանաձև պատկերը։ Դիմանկարի շքեղ հանդիսավորությունը շեշտում է պատկերի աջ կողմում վերից վար իջնող վառ կարմիր վարագույրը, որը գեղեցիկ ծալքերի դասավորությամբ առանձին շուք է տալիս պատկերին։

Նախորդ դիմանկարի հետ համեմատած, սրա գեղանկարչական միջոցներն ավելի կատարյալ են։ Նրա մեջ դեմքի ստվերոտ մասերի գունային մշակումները անհամարձակ էին, սրա մեջ նկատվում է գեղանկարելու ազատ եղանակ և գույների թափանցիկություն։ Նախորդ դիմանկարը նկարված է մոդելի նմանությանը հարազատ մնալու մտավախությամբ, մինչդեռ սա՝ կերպարի բնորոշ նկարագիրը սրելու, բովանդակությունը արտահայտիչ դարձնելու, ստեղծագործական ավելի ակտիվ միջամտություն ցուցաբերելու միտումով։ Ներսիսյանը կաթողիկոսի դիմանկարով շատ ավելի լավ է դրսևորել իր կարողությունները թե կերպարի արտահայտչականությունն ուժեղացնելու, թե պատկերի մեջ կոմպոզիցիոն կարգ ու կանոն ստեղծելու և թե գույնի կուլտուրան բարձրացնելու ուղղությամբ։

Թե դիմանկարի կոնկրետությունը և կերպարային անհատականությունը Ներսիսյանի միջոցով ինչպիսի բարձրության է հասցըված, կարելի է իրար հետ համեմատել Ներսիսյանի և Հ. Հովնաթանյանի նկարած Ներսես կաթողիկոսի դիմանկարները, հավանաբար, կատարված մոտավորապես նույն ժամանակաշրջանում։ Որքան նման, բայց հայեցողական է ընկալել Հովնաթանյանը իր մոդելին և որքան ակտիվ ստեղծագործական մոտեցում է ցուցաբերել Ներսիսյանը։ Եթե Հակոբի պատկերած դիմանկարը թերի է անհատականի սրությամբ, Ներսիսյանինը՝ սուր է, անկրկնելի, մինչև ճանաչելիության հասած անհատական դիմագծերով։ Էլ չենք խոսում կերպավորման միջոցների մասին, որոնք Հակոբի մոտ անհամարձակ են, իսկ Ներսիսյանի մոտ՝ անկաշկանդ։

Ժամանակակիցները Ներսիսյանի մասին գրում են, որ իբր նա Ներսես կաթողիկոսի որդեգիրն է եղել*։ Թերևս նկարիչը կաթողիկոսի կողմից որոշ համակրանքի արժանացած լինի Ներսիսյան դպրոցում պաշտոնավարած տարիներին, բայց դա տևել է այնքան ժամանակ, քանի դեռ նկարչի դեմոկրատական գաղափարները ակնհայտ կերպով չեն դրսևորվել։ Իսկ երբ նկարիչը Ներսիսյան դպրոցում կասկածի տակ է առնվել որպես դեմոկրատական գա-

* «Մշակ», 1884 թ., № 41, մարտի 31, էջ 3—4։

ղափարների ջատագովներից մեկի, որոնց շնորհիվ այդ գաղափարները դպրոց ներթափանցելով ազդել են երիտասարդության վրա, նույն կաթողիկոս Ներսես 5-րդը «վերափոխություններ է մտցնում ուսման մեջ, Պետրոս Շանշյանին նշանակում է տեսուչ, մի շարք հանրակրթական առարկաներ փոխարինելով կրոնական առարկաներով։ Այնուհետև դպրոցից հեռացվում են ուսուցիչներից մի քանիսը՝ Գ. Սունդուկյանը, Ս. Ներսիսյանը, Մ. Ախունդովը որպես առաջադեմ գաղափարներով տոգորված մարդիկ, պատճառաբանելով, «որ սրանց դասավանդած առարկաները չեն համապատասխանում հոգևոր դպրոցի նպատակներին*»։ Եվ ահա, կաթողիկոսի «որդեգիր» նկարիչ Ներսիսյանը 1853 թվականին հեռացվելով պաշտոնից, նորից հանձնվում է բախտի կամքին, զուրկ իր գոյությունը պահպանելու նյութական ամենատարրական միջոցից, հույսը դնելով բարեմիտ մարդկանց գթասրտության վրա։

Ներսիսյան դպրոցից ազատվելուց հետո Ներսիսյանը երկար ժամանակ մնում է անգործ, երբեմն միայն կատարելով հատ ու կենտ պատվերներ։ Այդպիսի աշխատանքներից մեկը «Իշխան Վասիլի Օսիպովիչ Բեհբուտովի դիմանկարն» է, նկարված 1857 թվականին Թիֆլիսում։ Կովկասյան ռազմաճակատում 1854 թվականի ռուս-թուրքական մարտերում փառաբանված հայ գեներալը պատկերված է խրոխտ ու հպարտ կեցվածքով, ինքնավստահ արտահայտությամբ, կանգնած դիրքով կովկասյան լեռնոտ բնության ֆոնի վրա։ Նա գեներալի պաշտոնական-տոնական համազգեստով է. կատարած քաջագործությունների գրավական են նրա կուրծքը զարդարող շքանշաններն ու ժապավենը։ Դա սովորական դիմանկար չէ, այլ մարտերում կոփված, կռվով լի զինվորականի կերպար, որը մարդու մեջ ներշնչում է հավատ նրա կամքի, վճռականության, զորավարական հմտության և հերոսության մասին։ Նպատակ ունենալով ցայտուն դարձնել Բեհբուտովի այդ հատկանիշները, Ներսիսյանը մտահղացել է գեներալին պատկերել կես մեջքով, ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով նրա դեմքի ու ձեռքերի վրա։ Խիտ հոնքերի տակից հառող հրացայտ աչքերը ուղղված են հեռուն, տալով նրա դեմքին նպատակասլացություն. ոսկրոտ դեմքը, ցցուն արծվաքիթը շեշտում են լեռնցու բիրտ առնականությունը. ընդգծված ծնոտը և հարթ, լայն ճակատը արտահայտում են կամք ու վճռականություն։ Գլխի հպարտ դիրքին ձայնակցում են ձեռքերը. ձախը նա հենել է սրի դաստակին, որպիսի շարժումը ուժեղացնում է գեներալի իշխող դիրքի հաստատակամությունը. աջով բռնել է մորթյա սպիտակ փափախը՝ անհոգ կերպով հենած կողքին, որով շեշտվում է նրա ինքնավստահությունը։

Դիմանկարի համար որպես ֆոն ծառայող կովկասյան լեռնոտ բնանկարը նույնպես շաղկապված է գեներալի էության հետ, ինչ-որ չափով ռոմանտիկ տրամադրություն տալով նրա մտախոհ հայացքին. թվում է, թե վերհիշելով լեռնային բնության հետ կապված իր ռազմական սխրագործությունները, նա մի պահ տարված է իր հիշողության մեջ արթնացած մտքերով։

Պահպանելով կովկասյան լեռնային բնության հարազատությունը և պատկերելով այն մուգ կոլորիտով, Ներսիսյանը գիտակցորեն, կոլորիտի ներդաշնակությունը պահպանելու համար, երկինքը նույնպես նկարել է մուգ կապույտով, ստեղծելով դիմանկարի համար նպաստավոր միջավայր։

Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ գեղանկարչական խնդիրները չեն հանդիսացել առանձին մտահոգության առարկա։ Նկարիչը կերպարն ըմբռնել է բովանդակության և ձևի միասնությամբ, իրականության ճշմարիտ ընկալումով, ավելի հագեցնելով և

* Գ. Արով, «Գ. Սունդուկյան», 1953 թ., Երևան, էջ 51։

հնչուն դարձնելով գույնը, ավելի համարձակ հակադրելով տաք և սառը գույները, երանգները և ավելի մաքրելով իր կոլորիտը ակադեմիական պայմանական գույներից։

Թեպետ Բեհբուտովի դիմանկարում, մասնավորապես դեմքին, պահպանված են նկարչի նախասիրած տաք օխրան և աղյուսագույնը, բայց դրանք մեղմ երանգային անցումներով շաղկապվում են ալեհեր մազերի հետ, թողնելով բնական տպավորություն։ Ի դեպ, այս դեպքում տաք օխրան իմաստավորում է դիմանկարը, գեներալի դեմքին տալով թուխ գույն, որպիսին էր գեներալը իր ազգային հատկանիշների և կերպարի յուրահատկությամբ։

Ներսիսյանը, թեպետ ավելի քան անհրաժեշտ էր, նկատելի է դարձրել շքանշաններն ու տարբերանշանները, որպիսին, հավանաբար, կատարվել է պատվիրատուի պահանջով, բայց և այնպես դրանք գեղանկարչորեն ենթարկված են կերպարին։ Եվ որքան էլ դիմանկարը թվա պաշտոնական, այնուամենայնիվ, այն ունի կենդանի արտահայտություն, անկրկնելի անհատականություն, ճանաչելի նկարագիր։

Հավանաբար, այս շրջանում է նկարված և «Կանացի դիմանկար» կոչվող փոքրածավալ գործը, նույնպես պատվերով, այլապես նկարիչը հազիվ թե առիթ ունեցած լիներ այլ կերպ ծանոթանալու բարձրաստիճան ընտանիքին պատկանող այդ տիկնոջ հետ։

Բեհբուտովի դիմանկարի հետ համեմատած, այս դիմանկարը թվում է ինտիմ և՛ մեկնաբանումով, և՛ բնույթով։ Գույների թափանցիկությամբ և կատարման ավելի ազատ եղանակով նույնպես կարելի է եզրակացնել, որ սա ուշ շրջանի գործ է։ Ի տարբերություն նկարչի նախորդ դիմանկարների, սա հիմնականում կառուցված է գունային երանգների, սահող լույսերի ու թափանցիկ ստվերների վրա։ Գեղարվեստական միջոցների տարբերությամբ այսպիսի բազմազանություն, որպես երևույթ, առավելություն է։ Արդյո՞ք գեղարվեստական նման միջոցները գիտակցված անհրաժեշտություն չեն, թելադրված կերպարվողի նկարագիրը առավել ճշմարտացիությամբ պատկերելու պահանջով։ Անշուշտ, Ներսիսյանին, որպես ռեալիստ նկարչի, ուրիշ միտում վերագրել չի կարելի։ Հարուստ ընտանիքի ներկայացուցչի, անհոգ կյանքով ապրած, բայց արդեն պատկառելի տարիքի հասած այս կնոջ դիմանկարը գեղանկարչական միջոցներով համոզիչ մեկնաբանում է ստացել։ Գունային մեղմ երանգների վրա կառուցված այս գործում նկարիչը թեպետ հիմնականում պահպանել է իր նախասիրած գունաշարը, հատկապես դեմքի աղյուսագույնի գերիշխումով, բայց այն շատ ավելի հարստացրել է սառը երանգներով, քան նախորդ գործերում, որի շնորհիվ առաջացել են փոխադարձաբար լրացնող երանգների գեղանկարչական հաճելի հակադրումներ։ Գեղանկարչական նման միջոցների կիրառումը, մանավանդ գույների թափանցիկության նման օգտագործումը, անհրաժեշտություն է տարեց կնոջ պատկերի համար, որի մաշկը արդեն սկսել է գունաթափվել և դառնալ թափանցիկ։ Սակայն ազնվական դասին պատկանող այս կինը դեռ թվում է աշխույժ, առույգ, թեպետ մտախոհ, ինքնամփոփ, հայացքը մի կետի հառած։ Գուցե նկարվելու ընթացքում մի պահ կյանքից վերացած, երկար տարիներ ետևը թողած նրա մտքերը ճախրում են կյանքի հափշտակիչ անուրջների ծովում, մարդկային կյանքի կարճատևությա՛ն գաղտնիքը որոնելու։ Կյանքի վերջալույսն ապրող այս պառավը անցած տարիների վայելքներից անկշտում, դեռ կարոտ է ապրելու, վայելելու։ Պետք է ենթադրել, որ այս դեպքում պատվիրատուն է ընտրել իր զգեստը, արդուզարդը, գուցե և նկարվելու դիրքը, վերջին անգամ փայլելու իր դասին հատուկ արժանապատվության գիտակցությամբ։ Այդ են վկայում մուգ մանուշակագույն մետաքսյա ատլասով թանկարժեք

մորթյա թիկնոցը, ու գլխաշորի տակից ճոխ ծալքերով իջնող սպիտակ քողը, կրծքին շողացող հարուստ զարդը, ակնակուռ թանկագին մատանին, և այս ամենի մեջ ընկղմված, պատկառազդու բարձր դասի ներկայացուցիչը։

Ակնհայտ է, թե նկարիչն ինչպիսի հմտությամբ է արդեն տիրապետում իր վրձնին, այսպիսի բազմատարր գործում գեղանկարչական ընդհանրացումներ կատարելու իր ունակությամբ։ Այստեղ ամեն ինչ գեղանկարչորեն ներդաշնակված է, նկարման եղանակը՝ ավելի անբռնազբոս ու զերծ ակադեմիական պայմանական կանոններից, որի տարրերը, դեռ մասնակիորեն, պահպանված էին նախորդ գործերում։

Մեզ հասած Ներսիսյանի ստեղծագործությունները ապացույց են, որ նրա նախասիրած ժանրը դիմանկարն է, բայց, ըստ երևույթին, բացի դրանից նա զբաղվել է և կենցաղային ժանրով, թեպետ, առայժմ այդ կարգի միայն մի գործ է հայտնի։ Դա կոչվում է «Խնջույք Քուռ գետի ափին»։ Հետամուտ լինելով նկարի գաղափարական բովանդակությանը, պետք է ենթադրել, որ դա կատարված է Ներսիսյան դպրոցից նրա հեռացվելուց հետո, երբ նրա հոգում սկսում էին թանձրանալ դեմոկրատական գաղափարները, երբ նա սկսում էր տեսնել և գիտակցել սոցիալական անհավասարության տխուր հետևանքները։ Պատկերն իր բովանդակությամբ ավելի մոտ է կենցաղային ժանրին, չնայած նրա մեջ բնանկարը գրավում է շատ ավելի մեծ տարածություն, քան մարդիկ։ Որպես միջավայր պատկերված բնության տեսարանը, իր առանձին հատվածներով, այժմ էլ հիշեցնում է Թիֆլիսի գետափնյա վայրերը, որն էլ հիմք է տալիս ենթադրելու, որ ընտրած տեղանքը կոնկրետ մի վայր է։ Գետափի մի կանաչ հարթության վրա հավաքված է տղամարդկանց և կանանց մի խումբ զվարճանալու։ Ըստ իրենց տարազի, դրանք առևտրական դասի նեկայացուցիչներ են, զուգված տոնական զգեստներով։ Ձախակողմը, մի փոքրիկ սփռոցի շուրջ նստած են տղամարդիկ, զբաղված կերուխումով, իսկ աջակողմը՝ առանձնացած են կանայք, որոնք ծափ են տալիս, երգում ու թմբուկների նվագակցությամբ պարում են։ Պատկերի աջ անկյունում նստած է մի կին և կուրծքն ազատ բացած երեխային է կերակրում։ Մոտիկ ինքնաեռն է, ափսեներ, սեղանի պարագաներ, որոնց կողքին նստած տանտիկինը ինչ-որ կարգադրություններ է անում աղախնին։ Առանձնապես աչքի է ընկնում կանանց խումբը. նրանք ընտրովի են, բարակիրան, բարձրահասակ, վայելչատես, հեզաձկուն, նազանի, սեթևեթ. նրանց մետաքսյա գույնզգույն, երկարափեշ զգեստները, գլխների երկարավուն շղարշները՝ որոնք քմահաճորեն կախված են մեջքերին, ավելի բարետես են դարձնում նրանց արտաքինը։ Բոլորն էլ, անկախ իրենց տարիքից, հագնված ու զուգված են աչքի ընկնող շքեղությամբ։ Նրանք թվում են կատարյալ անհոգ, ինքնամոռացության աստիճանի անտարբեր դեպի իրենց շրջապատը։ Սակայն նկարչի գիտակցությունից չի վրիպել, որ այս պորտաբույծ հասարակության կողքին կան և խեղճեր, որոնք նույնիսկ կարոտ են նրանց սեղանի փշրանքներին։ Ահա այդ դասի ներկայացուցիչն է, որ անհամարձակորեն մոտեցած խրախճանքով արբեցած կանանց, օտար այդ հասարակությանը, տխուր նախանձով դիտում է նրանց ու խորհում։ Սակայն նկարիչը դրանով չի բավականացել. ավելի սրելու համար իր ժամանակի սոցիալական հակասությունները, դեպի մյուս ափին, այս զվարճացող հասարակությանը հակընդդեմ, պատկերել է երկու ձկնորսների, որոնք քրտնաջան լարվածությամբ աշխատում են, իրենց օրվա ապրուստը ապահովելու։ Նրանցից մեկը, պատրաստվելով ուռկան գցել, զայրալից արտահայտությամբ հակառակ ափի բազմությանն է նայում։ Հասարակության անհոգ խավին հակադրելով աշխատավոր ժողովրդին, նկարիչը

ցույց է տվել սոցիալական այն անհավասարությունը, որի զոհերից մեկն էլ հենց ինքն էր, անօգնական նկարիչը։ Զվարճացողների մեջ, տղամարդկանց խմբում նա պատկերել է ոմն նախկին ազնվականի կամ գուցե ժանդարմի, որին, ինչպես պետք է հարբեցրել են, դնելով նրան պետական պաշտոնյայի ոչ վայել վիճակում։ Սիրաշահելու այս մեթոդը նույնպես բնորոշ է եղել ժամանակին, որը չի վրիպել նկարչի աչքից և հմտորեն օգտագործվել է ծաղրանքի նըկատառումներով։ Այսպիսով, պատկերի բովանդակությունը թվում է մասամբ պատմողական, որպիսի երևույթ կար նաև ժամանակակից ռուսական արվեստում, հենց թեկուզ Ֆեդոտովի ստեղծագործությունների մեջ, որոնց անպայման ծանոթ էր Ներսիսյանը դեռ Պետերբուրգում ուսանած տարիներին։

Ներսիսյանն իր այս գործում իրեն դրսևորել է նաև որպես լավ կենցաղանկարիչ. Նրա մտահղացումները ստանում են հստակ լուծում շնորհիվ իրական կյանքի ճշմարիտ ու անմիջական ընկալման և գեղարվեստական միջոցների պարզության։ Նա հասկանալի է դիտողին իր պատկերի բոլոր մանրամասնություններով, ամեն ինչ կոնկրետության հասցնելու նպատակի հետապնդումով։ Բնանկարը թեպետ չի ներկայացնում որևէ կոնկրետ վայր իր մանրամասներով, բայց մասերի ընդհանրացած ներդաշնակումը պատկերի բովանդակությանը և յուրաքանչյուր հատվածի մշակումը մինչև նյութի կոնկրետության հասցնելը այնքան իրական ու համոզիչ են դարձնում միջավայրը, որ կասկած չի մնում, թե դա բնության կոնկրետ տեղի պատկեր է։

Բնական միջավայր է ստեղծում և ձորակը գետով, և աջակողմը տեղավորված ծառը, որի կտրված բունը և չորացած ճյուղերը մուգ գույնով շրջագծում են զվարճացողների խումբը, ամփոփելով պատկերի աջ անկյան եռանկյունաձև կոմպոզիցիան։ Սրանց հավասարակշռում է գետի ձախ ափի բնության տեսարանը մի բարձր ժայռով, նրան շրջապատող ավերակ պարիսպներով և ներքևում փռված տների շարքով, որոնք թվում են չքավորների հյուղակներ, որոնց մեջ աղքատությունից հյուծվում են Թիֆլիսի չքավոր ընտանիքները։ Ակամա միտք է ծագում, արդյո՞ք իր ժամանակակից դեմոկրատ գրող Գ. Սունդուկյանի երկերում առաջ քաշված սոցիալական գաղափարները չեն շարժառիթ հանդիսացել Ներսիսյանին, իր պատկերում իրար հակադրելու «Զիմզիմովների» ու «Պեպոների» հասարակությանը, որոնց մասին, ավելի ուշ, սուր ձևով հանդես եկավ մեծ դրամատուրգը իր «Պեպոյում»։

Դա թվում է հավանական, քանի որ հումանիստ գրողն ու թշվառ նկարիչը գաղափարի համախոհներ էին։ Հենց այդ շարժառիթով է Ներսիսյանը գետափին տեղավորել մի հողաշեն, ձկնորսի աղքատիկ տնակ, որի մեջ էլ, թերևս, բնակվում են Պեպոյի նմանները—ձկնորսները։

Վերջապես շատ լավ է մտածված և պատկերի երրորդ պլանը, որը սկսվում է գետի աջ ափի ուղղաձիգ փորվածքով, թմբին թառած տներով և հորիզոնում ավարտվող մըշուշապատ լեռնալանջով, ողողված արևի շողերով։ Այդ ամբողջ հատվածը, մեղմ երանգներով նկարված, լավ տարածականություն է ստեղծում։ Պատկերի անկյունագծով ձգվող գետը դարձել է կոմպոզիցիոն կենտրոն, կարծես թե արհեստականորեն բաժանելով երջանիկների դասը թշվառներից։

Մի երևույթ, որը հատուկ էր 19-րդ դարի մինչև 50—60-ական թվականների հայկական գունանկարչությանը և դեռ պահպանվում էր Ներսիսյանի այս գործում, դա՝ պատկերի կոլորիտի անհամապատասխանությունն է բացօթյա պայմաններին։ Այդպիսի պահանջ ժամանակին չէր էլ կարելի ներկայացնել Ներսիսյանին, քանի որ բացօթյա պայմաններում կատարվող գունային փոփոխությունների հայտնագործությունը և սպեկտրային գույների օգտագործ-

XI. Աղաթոն Հովնաթանյան. Պ. Աղզամանյանի դիմանկարը։

XII. Ստեփանոս Ներսիսյան. *Խնջույք Քուռ գետի ափին։*

ման մասին տեսությունը ավելի ուշ են հայտնի դարձել մարդկությանը, ուշ էլ յուրացվել են ակադեմիստների կողմից։ Ներսիսյանի պատկերի մեջ գրեթե բացակայում է բացօթյա, համատարած լույսի արտացոլումը։ Լուսավորությունը նման է արվեստանոցային պայմանների արհեստական լուսավորության։ Առարկաների ստվերոտ մասերը գրեթե ենթակա չեն արտացոլման, լույսն ու ստվերները դրված են ինքնակամ, սրճագույնը մնում է գերիշխող, որն էլ մուգ գունավորում է տալիս պատկերին։ Համեմատաբար բնական տպավորություն են թողնում հորիզոնն ամփոփող սարն ու երկինքը։ Այդ մասում երեկոյան լույսի տպավորությունը բնական է. հատկապես համոզիչ է դեղնող երկինքը, որի վրա հանդարտ կանգնած են ամպերի ծվեններ. դա խաղաղ տրամադրություն է ստեղծում ու գեղեցկացնում բնանկարի այդ հատվածը։

Իր ժամանակի մամուլի հաղորդումներից հայտնի է դառնում, որ Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցից ազատվելուց հետո, Ներսիսյանը թեպետ ստեղծագործությամբ զբաղվել է, բայց ապրել է տնտեսական շատ ծանր պայմաններում, թաղված պարտքերի մեջ։ Այդ դրությունը, որը տևել է մինչև 1860—1862 թվականները, այնքան անհուսալի է եղել, որ 1860 թվականի օգոստոսի 28-ին նկարիչը ստիպված նամակով դիմում է «Մեղու Հայաստանի» թերթի խմբագիր Պետրոս Սիմոնյանին, խնդրելով ճարել 30 ռուբլի երեք ամիս ժամանակով, պարտքերը վճարելու համար, մինչև որ սկսած պատկերները կարողանա ավարտել։

Այնուհետև, չկարողանալով ստեղծագործական աշխատանքի եկամուտով նորմալ ապրել, հավանաբար 1863 թվականին, Շուշի է մեկնում, պաշտոնավարելու տեղի թեմական դպրոցում որպես նկարչության ուսուցիչ։ Շուշիում նա մնացել է մինչև 1865 թվականը, ապրելով Համբարձում աղա Հախումյանի տանը, որը, Պերճ Պռոշյանի հաղորդմամբ, նրա ասպնջականն էր։ Շուշիում ապրած տարիների նրա գործունեության մասին առայժմ չկան տեղեկություններ բացի Պ. Պռոշյանի տված տեղեկություններից, որ նա Ղարաբաղի մի քանի եկեղեցիների համար նկարել է Քրիստոսի դատաստանը և Ներսես կաթողիկոսի վիմագիր պատկերը։ Բայց միաժամանակ հնարավոր է, որ նա Շուշիում նկարած լինի և Համբարձում Հախումյանի և տեղի անվանի մարդկանց դիմանկարները։

Ներսիսյանը չի կարողանում նաև Շուշիում երկար ապրել։ Պռոշյանը գրում է, որ «Ղարաբաղի դպրոցական վարչության փոխվելուց հետո Ներսիսյանը ավելորդ համարեց մնալ Շուշիում և տեղափոխվեց Թիֆլիս, ուր Գ. Իզմիրլյանցի Արշակունյան բարձրադիր տան ամենավերին հարկի մի սենյակում անցնում էր իր կյանքը և ոգևորություն եկած ժամանակ խզմզում կտավի վրա*։

Ներսիսյանի կյանքի վերջին քսան տարիները անցել են Թիֆլիսում կատարյալ թշվառության մեջ։ Այդ տարիներին նկարած գործերից առայժմ երկուսն են հայտնի՝ Սահակի և Մեսրոպի դիմանկարները, որոնք նա ավարտել է իր մահից մեկ տարի առաջ, 1883 թվականին**։ Դրանք գնել է Գանձակեցի Ն. Տեր-Ներսիսյանը, պահելով իր տանը***։ Հետագայում դրանք տրվել են Գանձակի մոտ գտնվող ս. Թարգմանիչների վանքին****։ Ըստ Պ. Պռոշյանի հաղորդման, դրանցից կատարված ընդօրինակումները, մինչև 1902 թվականը, գտնվելիս են եղել Թիֆլիսի Վանքի մայր եկեղեցում, զարդարելով ավագ սեղանի աջ ու ձախ կողմերի սանդուղքների պատերը*****։ Այժմ այդ նկարները գտնվում են Էջմիածնի տաճարում։

Ներսիսյանը Մեսրոպի և Սահակի դիմանկարները ստեղծել է սեփական մտահղաց-

---

* «Տարազ», 1902 թ., № 12, էջ 20։

** «Մշակ», 1884 թ., մարտի 31, № 41, էջ 3—4։

*** «Տարազ», 1892 թ., № 12, էջ 1։

**** «Տարազ», 1912 թ., № 10, էջ 181։

***** «Տարազ», 1902 թ., № 12, էջ 20։

մամբ, չունենալով ոչ մի նախնական օրինակ։ Նրա կողմից դա առաջին փորձն է եղել ստեղծելու հայ մեծ լուսավորիչ Մաշտոցի և եկեղեցական խոշոր գործիչ Սահակ կաթողիկոսի դիմանկարները։ Եվ չնայած հիշյալ դիմանկարները մտահղացված են, դրանք այնքան համոզիչ են թվում յուրաքանչյուրն իր կերպարի նկարագրով, որ արդեն մնացել են պատմության մեջ որպես ճանաչված, ընդունված կերպարներ։

Մեսրոպ Մաշտոցի կերպարն ստեղծելիս Ներսիսյանը ոչ թե նրան պատկերացրել է որպես գիտնական, որը տքնաջան աշխատանքով է ստեղծել հայերեն գրերը, այլ ելակետ է ընդունել Խորենացու կողմից նրա մասին ստեղծած առասպելն այն մասին, որ իբր թե Մեսրոպին հայերեն տառերը երևացել են տեսիլքի ձևով։ Ահա այդ նկատառումով է, որ նկարիչը նրան պատկերել է հայացքը երկինք ուղղած, երկյուղածության զգացումով համակված, ձեռքը կրծքին դրած, ներշնչման մեջ արտագրելիս տեսիլքի ձևով երևացող գրերը։ Բայց նույնիսկ նման հայեցակետով մեկնաբանելով գրերի գյուտի հեղինակի կերպարը, Ներսիսյանը հեռու է մնացել խորհրդապաշտական տրամադրությունից, և Մեսրոպին պատկերել է մարդկային կոնկրետ ռեալ նկարագրի հատկանիշներով։ Նույնիսկ կարելի է չկասկածել, որ նա այդ դեմքի համար մոդել է օգտագործել, ունենալով ձեռքի տակ էտյուդ կամ մատիտանկար որևէ նախապատրաստական աշխատանք։ Իհարկե դիմանկարի գեղանկարչական հատկությունները համեմատվել չեն կարող իր նախորդ դիմանկարների հետ, բայց գեղանկարչական միջոցների ընդհանրացումը բավականաչափ օգնում է կերպարի ամբողջացմանը։

Սահակ Պարթևի դիմանկարը ավելի մոտ է դիմանկարի սկզբունքին։ Նա նստած գիրք է ընթերցում, կարծես թե խորհրդանշելով գրերի գյուտի բարերար հետևանքները։ Նրա կերպարը նույնպես մտահղացված է, հավանաբար, աչքի առաջ ունենալով կոնկրետ անձնավորության դիմագծեր։ Նկարիչը ճիշտ է հասկացել Սահակ կաթողիկոսի էությունը, որպես գրերի գյուտը խրախուսող, թարգմանություններ կատարող, լուսավորություն տարածող, առաջադեմ կրոնական գործչի, որը գիտակցել է այդ երևույթի բացառիկ նշանակությունը հայ ժողովրդի գոյության պահպանման, նրա միավորման և կուլտուրական զարգացման գործում։ Նրա պարթև մարմնի վրա հանգչող պատկառելի գլուխը՝ իր հանդարտ, իմաստուն արտահայտությամբ իրոք տպավորվում է մարդու հիշողության մեջ, մնալով անմոռանալի։

Կաթողիկոսի անձնավորությունն ու դիրքը որոշակի դարձնելու համար, նկարիչը պատկերի մեջ ավելացրել է կաթողիկոսական գավազանը, խույրը, ինչպես նաև թանաքաման ու փետուրյա գրիչ։ Դիմանկարը կատարված է նույն սկզբունքով, ինչ որ Մեսրոպի դիմանկարը, միայն քիչ ավելի բաց կոլորիտով։

Ներսիսյանն իր կյանքի վերջին տարիները անց է կացրել Թիֆլիսում, աշխատելով շատ քիչ, առիթից առիթ։ Պռոշյանը գրում է, որ «շատերը Ներսիսյանին դատապարտում էին իբրև ծույլ նկարիչ, բայց նա անուշադիր էր չհասկացողների բամբասանքների նկատմամբ։ Նա նկարչությունից վեր էր համարում համեստ և օգտակար գործչի դերը։ Նա մի չոր գլուխ էր. բարեկամները պատիվ էին համարում նրան իրենց սեղանակիցը անել, իսկ նրա նկարած պատկերները վիճակախաղի դնելով, նրա դրամական կարիքն էին հայթայթում։ Իսկ բարեկամներից ով ինչ խորհուրդ ուներ հասարակական գործին վերաբերող, Ներսիսյանին էր հաղորդում և նրա խորհուրդից օգտվում*։

Ներսիսյանը վախճանվել է հոգեպես խիստ ընկճված, ֆիզիկապես խեղճացած, տնտեսական նեղ կացության մեջ, գրեթե

* «Տարազ», 1902 թ., № 12, էջ 20։

մոռացված որպես արվեստագետ։ Նրա դագաղի համար դրամ է հավաքվել հանգանակությամբ. հուղարկավորությանը մասնակցել են միայն մի քանի ծանոթներ։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՔԱԹԱՆՅԱՆ

19-րդ դարի առաջին կեսից որպես գրաֆիկ-նկարիչ աշխատել է Հովհաննես Քաթանյանը (1824—1894)։ Այդ ժամանակաշրջանում գրաֆիկայի զարգացումը ընթացել է շատ դանդաղ, քանի որ քիչ թվով նկարիչներ են զբաղվել այդ տեսակով։ Իր ժամանակակիցների շրջանում միայն Քաթանյանն է հայտնի որպես բարձրագույն մասնագիտական կրթություն ստացած գրաֆիկ-նկարիչ, իսկ մի քանի գունանկարիչներ միայն երբեմն են զբաղվել գրաֆիկայով։

Քաթանյանի ստեղծած գործերի՝ առ այսօր հայտնի, շատ փոքր քանակը և դրանց բովանդակությունը ամբողջական պատկերացում չեն տալիս նրա աշխարհայացքի և ստեղծագործական դեմքի մասին, քանի որ նրա հասարակական գործունեությունը և դեմոկրատական համոզմունքները ասում են ավելին, քան այդ գործերը։ Նրա կյանքի մասին նույնպես քիչ են արխիվում և հին մամուլում եղած տեղեկությունները։

Նա ծնվել է Թիֆլիսում. գեղարվեստական կրթություն ստացել է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում, հայտնի չէ թե ինչ պատճառով ուսման ամբողջ տևողության ընթացքում մնալով որպես ազատ ունկնդիր*։ Ընդունվելով ակադեմիա 1848 թվականին, Քաթանյանը սովորել է գիպսի և բնական մոդելի դասարաններում, նեղ մասնագիտություն ընտրելով պղնձի վրա փորագրելու արվեստը, որի գծով աշակերտել է պրոֆեսոր Ն. Ի. Ուտկինին և Ֆ. Ի. Յորդանին։

Ակադեմիական առաջադրություններից պահպանված նրա առաջին շրջանի գծանկարները ենթադրել են տալիս, որ նա ակադեմիա է ընդունվել նկարելու նախնական գիտելիքներով, իսկ բնական մոդելի դասարաններում, վերջին տարիներին նկարած մարդկանց մերկ մարմինները արդեն վկայում են այն մասին, որ նա յոթ տարվա ուսման տևողության ընթացքում ձեռք է բերել ակադեմիատին համապատասխան բավարար գիտելիքներ, հատկապես գծանկարի ասպարեզում։

Հավանաբար, միաժամանակ հաճախելով և փորագրության պարապմունքներին, նա գծանկարի առաջադրությունները կատարում էր փորագրելու տեխնիկայով, առարկաների ստվերոտ մասերը մշակելով իրար խաչաձևող գծիկներով։ Հիշյալ գծանկարներից նկատվում է, որ նկարչի աճը տեղի է ունեցել արագորեն։ Դրա ապացույցն են գիպսից նկարած «Ջևսի գլուխը», «Հերկուլեսի գլուխը», որոնք նկարված են ավելի անհամարձակ ձեռքով, քան հետագա տարիներին նկարած գիպսից մարմինները՝ «Բռնցքամարտիկը», «Հերման ի կ ո ս ը », «Սկավառակ նետողը»։ Վերջինները թե՛ ավելի գրագետ են կառուցված, թե՛ ավելի համարձակ են մշակված։ Իսկ սրանց համեմատությամբ շատ ավելի կատարյալ են բնական մոդելի դասարանում նկարած կենդանի մարդկանց մարմինները տարբեր շարժումների վիճակում։ Վերջինները կառուցված են անսխալ, ստվերների մշակումները փափուկ են, մարմնի շարժումը արտահայտված է բնականորեն, շեշտված են մարմնի ծավալները, ձևերը համապատասխանում են ակադեմիական ծրագրային պահանջներին։ Դրանք նույնատիպ են ակադեմիայում սովորող շատ ուսանողների գործերին և լավ պատկերացում են տալիս Քաթանյանի նկարելու հմտության մասին։

Նկարչից կան պահպանված նաև իր ընտրած մասնագիտության՝ պղնձի վրա փորագրված մի քանի վերարտադրություններ և ջրաներկով նկարված մի գործ, որոնցից երկուսը Քրիստոսի կյանքից, մյուսը՝ պատ-

* ЦГИА, ф. 789, оп. 2, л. 47.

մական թեմայով։ Դրանք ակադեմիական ծրագրով նախատեսված թեմաներ են, որպիսիք շարունակ առաջարկվում էին ուսանողներին, կաշկանդելով նրանց ստեղծագործական նախաձեռնությունը, կտրելով նրանց իրական կյանքից, բթացնելով նրանց մեջ դեպի հասարակական քաղաքական իրադարձությունները, դեպի ժողովրդի ճըշմարիտ կյանքը ունեցած հետաքրքրությունը։ Բնականաբար, հետևանքն էլ լինելու էր այն, ինչ որ տարիներ շարունակ տեղի էր ունենում ակադեմիայի պատերի ներսում։

Ջրաներկով կատարված աշխատանքը՝ տասնամյակների ընթացքում ծամծմված «Եկայք առիս ամենայն վաստակյալք...» թեմայով Քրիստոսի պատկերն է, նստած գահին, հրավերի կոչով ձեռքերը տարածած։ Ի՞նչ էր մնում անել նկարչին, եթե ոչ իդեալականացնել փրկչի կերպարը, համարվելու համար ակադեմիական դոգմատիկ պահանջներին։ Որքա՛ն ավելի կենսունակ, բնական, համոզիչ են բնական մոդելից նկարած նրա գծանկարները, համեմատած սրա հետ և որքան ակադեմիստական, պաշտոնական է թվում վերջինս նրանց համեմատ։ Անշուշտ, ակադեմիայի պահանջների համաձայն, հիշյալ նկարն ունի արժանիքներ. այն արտահայտիչ է կոմպոզիցիայով, կոլորիտով՝ գունեղ, տպավորիչ է։ Նկարի ոճը համանման է ռուսական եկեղեցական պատկերների ոճին։ Որպես 1849 թվականի գործ, այսինքն՝ ուսման երկրորդ տարվա կարողությունների դրսևորման արդյունք, վատ չէ։

Կրոնական թեմայով հետևյալ գործը, կատարված 1855 թվականին, դա՝ Տիցիանի նկարից Բերսենևի կողմից արտանկարված պատկերից փորագրված «Քրիստոսի փորձությունը» նկարն է, հավանաբար, արված ակադեմիական առաջադրության կարգով, դրսևորելու մետաղի վրա փորագրելու իր կարողությունը։ Այստեղ կարելի է խոսել միմիայն փորագրման տեխնիկայի մասին, որն արդեն կիրառվում էր ռուսական արվեստում ակադեմիական դպրոցով անցած շատ նկարիչների կողմից։ Բայց, այնուամենայնիվ, պահանջվում էր գիտելիք, հմտություն, ըմբռնում, կարողանալու համար Տիցիանի նման նուրբ հոգեբանական կերպարներ ստեղծող նկարչի գործը փորագրել պղնձի վրա, մնալով բնագրին հարազատ։ Քաթանյանն ընտրել է փորագրման կտրիչի տեխնիկան, որի կիրառումը այն ժամանակաշրջանի գրաֆիկայում հաճախակի է տեղ գտել։ Նկարիչը ցուցաբերել է տեխնիկական հմտություն, փորագրության այդպիսի բարդ միջոցով վերարտադրելով հիշյալ պատկերը. իսկ դա վկայում է այն մասին, որ նա անցել է լավ դպրոցով, ձեռք է բերել հաստատուն գիտելիքներ և պատրաստ է եղել ըստեղծագործական ինքնուրույն ասպարեզ գալ։ Փորագրության հիշյալ տեխնիկան պահանջում է գծի մաքրություն և հարմարեցում առարկայի ձևին ու ծավալին, գծի երանգավորում, փորագրելու վստահություն, որպիսի հատկություններ առկա են նշված գործում։

Հետևյալ գործը, նույնպես կատարված ուսման տարիներին՝ 1849—1854 թվականների ընթացքում, պատմական թեմայով է և կոչվում է «Ուգոլինոն բանտում»[11]։ Թեման ընտրված է Դանթեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմից*, որի մեջ կոմս Ուգոլինոն ներկայացված է որպես հայրենիքի դավաճան, իր չորս որդիների հետ զնդանում փակված, մահվան դատապարտված։ Նրա աչքերի առաջ տեղի է ունենում ողբերգություն. սովից մեռնում է նրա Գադդոս որդին, որին թևերի վրա պահել են նրա եղբայրները։ Նա նստած է, ակնապիշ հայացքը դիմացը հառած. նրա մոտ կանգնած է փոքր որդին՝ Անսելմիկը, հարցնելով. «Այդպես ինչո՞ւ ես նայում, հա՛յր, ի՞նչ ունիս»։

Նկարիչն աշխատել է հարազատ մնալ գր-

* Դանթե, «Աստվածային կատակերգություն», Դժոխք, երգ երեսուներեքերորդ։

րական թեմային, ստեղծելով դրամատիկական-ողբերգական տրամադրություն արտահայտող պատկեր։ Նկարի թե կոմպոզիցիան, թե տիպարները, թե զգեստները մշակված են կլասիցիզմի սկզբունքով։ Չնայած դրան, թե Ուգոլինոյի, թե որդիների դեմքերին ըզգացվում է ճնշող տրամադրություն, հոգեբանական լարվածություն։

Քաթանյանը ուսման տարիներին լուրջ առաջադիմություն է ցույց տալիս ընտրած մասնագիտության՝ փորագրության արվեստի մեջ, որի համար ակադեմիայի խորհրդի կողմից արժանանում է երկրորդ աստիճանի արծաթե մեդալի*։ Վերջացնելով ակադեմիական կուրսը, 1856 թվականին ստանում է ոչ դասային նկարչի կոչում, վկայական և վերադառնում Թիֆլիս։ Այնտեղ 1857 թվականին, հայտնի հասարակական գործիչ և մանկավարժ Պետրոս Շանշյանի հրավերով ստանձնում է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի ավագ վերակացուի պաշտոնը, միաժամանակ նույն դպրոցում դասավանդելով նկարչության առարկան։ Դա համընկել է այն տարիների հետ, երբ Շանշյանը դեռևս համարվում էր Ներսիսյան դպրոցի տեսուչ։ Շանշյանին տեսչի պաշտոնից ազատելուց հետո, անվստահ վերաբերմունք է ցուցաբերվում դեպի Քաթանյանը, մանավանդ որ նա, Պերճ Պռոշյանի խոստովանությամբ, «Շանշյանի գաղափարների ջերմ երկրպագուն լինելով, դպրոցի սաների մեջ ամրացնում էր Շանշյանի ցանած բարոյական սերմերը»**։ Քաթանյանի շուրջը ստեղծված անբարյացակամ մթնոլորտը ստիպում է նրան հեռանալու դպրոցից. իսկ «դպրոցից նրա հրաժարվելու առիթով է, որ պայթեց Ներսիսյան դպրոցի աշակերտական այն «անկարգությունը» (տեսուչ Դ. Արղանյանցին ծեծելը), որին Ս. Ջալալյանը պատասխանեց ոստիկանական ռոզգիներով»*։

Ներսիսյան դպրոցում տեսչության կողմից Քաթանյանի նկատմամբ կազմակերպված հետապնդումները եզակի երևույթ չէին։ Դրանից չորս տարի առաջ նման հալածանքների զոհ էր դարձել նույն դպրոցի նկարչության ուսուցիչ Ս. Ներսիսյանը, որի մասին արդեն ասվել է։ Ակնհայտ է, որ 19-րդ դարի կեսերին Ներսիսյան դպրոցում հաճախակի են մուտք գործել դեմոկրատական գաղափարներ, տեղի տալով ուսանողական զանազան բնույթի իրարանցումների։ Իսկ այդպիսի գաղափարներ առաջ էին գալիս ռուսական իրականության մեջ հեղափոխական դեմոկրատների առաջադեմ գործունեության հետևանքով։

1859 թվականին, Կովկասի ուսումնական շրջանի հոգեբարձուի կողմից Քաթանյանը նշանակվում է Ստավրոպոլի նահանգային գիմնազիայում որպես նկարչության, գծագրության և վայելչագրության դասատու, որտեղ պաշտոնավարում է մինչև 1861 թվականը**։ Այնուհետև, 1862 թվականին նա նորից վերադառնում է Թիֆլիս, երբ Ներսիսյան դպրոցի տեսուչ Դ. Արղանյանցը արդեն ազատված էր իր պաշտոնից։ Նույն տարում էլ Միքայել Նալբանդյանը Քաթանյանին նշանակում է որպես գործակալ, իր հրատարակելիք Հայաստանի աշխարհագրության քարտեզը տարածելու համար ***։

Քաթանյանը մեծ հարգանք է վայելել հայ առաջադեմ մտավորականների շրջանում թե Ստավրոպոլում, թե Թիֆլիսում ապրած տարիներին։ Րաֆֆու հետ ունեցած մոտիկ փոխհարաբերությունը նույնիսկ առիթ է տվել, որպեսզի Րաֆֆին նրան դիմի, խնդրելով միջնորդել իր ուղարկած գրական

* ЦГИА, ф. 789, оп. 2, л. 47.

** Պ. Պռոշյան, «Հուշիկներ», Թիֆլիս, 1894 թ, էջ 230։

* Նույն տեղում, էջ 232։

** Ստավրոպոլի շրջանի պետական արխիվ։

*** Մ. Նալբանդյան, «Անտիպ էրկեր», անվանական բառարան, էջ 780, կազմել է Ա. Հովհաննիսյանը։

նյութերը տպագրելու «Հյուսիսափայլ»-ում*։ Ինչպես պարզվում է, Րաֆֆին Քաթանյանի միջնորդությամբ կապվում է «Հյուսիսափայլ»-ի հետ և աշխատակցում նրան։

Վերը նշված Քաթանյանի ստեղծագործությունները պատկերացում են տալիս նրա գործունեության միայն վաղ շրջանի մասին։ Իսկ թե ի՞նչ է ստեղծել կյանքի երկրորդ կեսին, առայժմ ոչինչ ասել հնարավոր չէ, քանի որ այդ շրջանից գործեր չեն հայտնաբերվել։

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Ինչպես արդեն ասվել է, Արևմտյան Հայաստանում, հատկապես Պոլսում, դեռ 18-րդ դարից ապրել ու ստեղծագործել է Մանասների տոհմը, որի գործունեությունը շարունակվել է մինչև 19-րդ դարի վերջերը, այդ տոհմի շառավիղի ներկայացուցիչների միջոցով։ Այդ տոհմին պատկանող նկարիչների բնագիր գործերի բացակայության պատճառով, առայժմ հնարավոր է միայն համառոտ տեղեկություններ տալ նրանց մասին, որոնք մեջ են բերված վերը նշված Օ. Ավետիսյանի գրքից։

19-րդ դարում Մանասների տոհմից որպես նկարիչ հանդես են եկել չորս եղբայրներ՝ Ռուբեն, Սեպուհ, Գասպար և Ալեքսանդր Մանասները։ Սրանց հայրը՝ Ջենոր Մանասը, եղել է Վիեննայի թուրքական դեսպանատան թարգմանիչ-քարտուղարը։

Առաջին որդին՝ Ռուբեն Մանասը աշխատել է սուլթան Աբդուլ Մեջիդի պալատում որպես մանրանկարիչ։ Նկատի ունենալով Թուրքիայի հայատյաց քաղաքականությունը, պետք է եզրակացնել, որ եթե հայերն էին զբաղեցնում պալատական նկարիչների պաշտոնները, ապա այդ պայմաններում նրանք մեծ կշիռ էին ներկայացնում Թուրքիայում, պահելով իրենց ձեռքում արվեստի մենաշնորհը թե կերպարվեստի, թե ճարտարապետության ասպարեզում։ Ռուբենն, ըստ երևույթին, նկարել է մանրանկար դիմանկարներ։ Այդպիսիներից հիշատակվում է Աբդուլ Մեջիդի մեծ աղջկա՝ «Ֆաթմայի դիմանկարը», կատարված 1850 թվականին։

Ի դեպ, Ռուբենի մտավոր բարձր ունակությունների մասին է վկայում և այն, որ նա 1869 թվականին նշանակվել է Թուրքիայի դեսպանը Միլանում, դրան զուգահեռ զբաղվելով և նկարչությամբ։

Եղբոր ուղիով է ընթացել և Սեպուհ Մանասը (1816—1889)։ Նա գեղարվեստական կրթությունն ստացել է Եվրոպայում և նույնպես զբաղվել է մանրանկարչությամբ։ Աշխատել է նախ Աբդուլ Մեջիդի, ապա և Աբդուլ Ազիզի պալատում։ Արվեստում ցուցաբերած իր բարձր կարողությունների համար, սուլթան Աբդուլ Մեջիդը մի մանրանկար ստեղծագործության առթիվ նրան պարգևատրել է շքանշանով։ Սեպուհը նույնպես համատեղել է նկարչի և դիվանագետի մասնագիտությունները, շուրջ երեսուն տարի պաշտոնավարելով Փարիզի թուրքական դեսպանատանը որպես քարտուղար։

Երրորդ եղբայրը՝ Գասպար Մանասը նույնպես աշխատել է Պոլսում, որպես պալատական նկարիչ, միաժամանակ, երեսունմեկ տարի պաշտոնավարելով Վիեննայի թուրքական դեսպանատանը որպես քարտուղար, դրան զուգահեռ զբաղվելով և նկարչությամբ։

Վերջապես, չորրորդ եղբայրը՝ Ալեքսանդր Մանասը 1830-ական թվականներին սովորել է Վիեննայի գեղարվեստի ակադեմիայում և ավարտելով 1839 թվականին ու ստանալով դիպլոմ, աշխատել է որպես նկարիչ։

Բացի Մանաս եղբայրներից, Պոլսում նույն տարիներին է աշխատել և նրանց ազգակից՝ Ժոզեֆ Մանասը՝ Ջենոբի եղբոր կամ քրոջ որդին։ Նա աշխատել է որպես մանրանկարիչ Աբդուլ Համիդի պալատում։ Նրա

* «Հյուսիսափայլ», 1860 թ. ամսատետրակ 11, էջ 397։

գործերից հիշատակվում են՝ Գերմանիայի Օգոստոս Վիկտորիա կայսրուհու մանրանըկար դիմանկարը և Դելի ֆուադ Փաշայի դիմանկարը։

Հիշատակվում են նաև Մաքսուդը, Անդրանիկը, որոնք աշխատել են Պոլսում որպես մանրանկարիչներ։

Եթե հիշյալ նկարիչներից առայժմ ոչ բընագիր գործեր են հայտնի, ոչ էլ նրանց ըստեղծագործության մասին որևէ գնահատական կարելի է գտնել մամուլում, ապա Պոլսում ապրած ու ստեղծագործած 19-րդ դարի մի քանի ուրիշ նկարիչների ստեղծագործության մասին կա բավական արժեքավոր գընահատական, որը գոնե լրացնում է այդ բացը։

Այդ խումբ նկարիչների ստեղծագործությունն ընթացել է այլ կերպ։

Ինչպես տեսանք, 19-րդ դարի արվեստը, մասնավորապես Հայաստանի արևելյան հատվածում, զարգացել է աշխարհիկ բովանդակությամբ։ Աննշան բացառություն են կազմում կրոնական թեմայով գործերը։ Սակայն, նույն դարի պոլսահայ մի քանի նկարիչների ստեղծագործության մեջ կրոնական թեման գրավում է զգալի տեղ, որի պատճառը պետք է բացատրել Պոլսի պայմաններում հայկական եկեղեցիների գոյության անհրաժեշտության նշանակությամբ։

Այդ նկարիչների բնագիր գործերը նույնպես առայժմ մնում են անհայտ, բայց երջանիկ բարեբախտությամբ, Պոլսի հայկական մամուլում ժամանակակիցները թողել են նրանց կենսագրականները, իսկ որոշ նըկարիչների նաև ստեղծագործությունների վերլուծությունները, որպիսիք մեծ չափով օգնում են նրանց կյանքի և ստեղծագործության մասին որոշ պատկերացում ունենալու։

ՈՒՄԵՍ ԲԵՅԶԱԴ

Պոլսում, 19-րդ դարում, ապրել ու ստեղծագործել է Ումես Հովհաննես Բեյզադը (1809—1874), որի մանրամասն կենսագրությունը գրել է Սիմոն Գաբամաչյանը*, իսկ ստեղծագործության վերլուծությունը արևմտահայ նշանավոր գրող Տիգրան Չյոկյուրյանը**։

Այդ տվյալներն ակնառու են դարձնում, որ Բեյզադը համարվել է բացառիկ տաղանդով օժտված նկարիչ, լայն ճանաչում գըտած ոչ միայն Պոլսում, այլև բարձր գնահատականի արժանացած՝ Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, Ավստրիայում։

Կենսագիրը տալիս է Բեյզադի հետևյալ նկարագիրը. նա միջահասակ էր, թիկնեղ, հուժկու, թխագույն, սև հոնքերով ու մազերով, խոժոռ դեմքով, որի մեծ և աշխույժ աչքերը հատկանշում էին ստեղծողի խոր միտք։ Ուներ թափանցող սուր միտք, վեհանձն էր, դյուրամատույց, խոնարհ, աշխատասեր, հեզահամբույր, բարեպաշտ, օրինակելի հայր։

Բացի նկարչի ձիրքից, Բեյզադը նաև եղել է տաղանդավոր գրող, թողնելով երգիծական գրվածքներ։ Հիացմունք է պատճառել նաև նրա շատ հաճելի բարիտոն ձայնը, հաճախ երգելով մտերիմների շրջապատում։ Նրա տաղանդի վրա հիացողները վըկայում են, որ նա դեռ օրորոցից կոչված է եղել մեծ մարդ դառնալու։

Ումես Բեյզադը ծնվել է Պոլսի Խասգյուղում։ Նրա պապը՝ Մինաս Ակնցին, եղել է ամիրա, իսկ հայրը՝ Պողոսը, պետության սեղանավոր։ Նա ունեցել է երկու երեխա. մեկը Հովհաննես՝ ապագա նկարիչը, մյուսը՝ Տիրուհի անուններով։ Հայրը շուտ է վախճանվել, երեխաների հոգսը թողնելով կնոջ վրա։ Աղքատ մայրը հույսը դնելով Հովհաննեսի վըրա, գրկում օրորելիս շարունակ կրկնել է. «Ումեսս դուն ես, ումեսս (հույսս) դուն ես, մեկը չունիմ», որտեղից էլ Հովհաննեսը ըստացել է Ումես մականունը։

---

* «Ծաղիկ», պատկերազարդ շաբաթաթերթ, Պոլիս, 1908, 1 հունվարի, էջ 1—11, Ս. Գաբամաչյան։

** Նույնը, էջ 12—21, Տիգրան Չյոկյուրյան։

Շուտով մայրն էլ է վախճանվում, և երեխաները՝ Հովհաննեսը երեք, իսկ Տիրուհին մեկ տարեկան, մնում են կատարյալ որբացած։

Մորեղբայրը թեպետ որբերին վերցնում է իր խնամքի տակ, բայց նրանց տան ամբողջ ունեցվածքը հափշտակելու գնով։

Հովհաննեսը նախնական կրթությունն ըստանում է, այսպես կոչված, Աննա մայրապետի մոտ, որն իր բնակարանում բաց էր արել մանկապարտեզի նմանողությամբ մի դպրոց, որտեղ երեխաներին դաստիարակում էր Պեստալոցցու մեթոդով, սովորեցնելով քերական, հեգարան, հմտություն մանկաց, երգեր, պարեր, մարմնամարզություն, աղոթք։ Այդ դպրոցը հաճախելու արտոնություն ունեին թեպետ միայն հարուստների երեխաները, բայց պոլսեցի անվանի Քյուրքչյան Հակոբ Չելեպիի միջնորդությամբ Հովհաննեսին ու նրա քրոջը նույնպես տեղավորում են այնտեղ սովորելու։

Հովհաննեսի մեջ սեր դեպի նկարչությունըն արթնացել է շատ վաղ, ապակիների վրա ներկերով նկարելով, ինչպես նաև մոմից փոքր չափի արձանիկներ պատրաստելով։ Սակայն քեռին խստորեն դեմ է եղել այդ զբաղմունքին։ Հակառակ քեռու ցանկության, նա և նկարում է, և քանդակում, որի համար երբեմն նույնիսկ ծեծվում է։ Նրա ընդունակությունները այնպես վառ են դրսևորվում, որ մեկ անգամ, հիվանդ ժամանակ, մեղրամոմից այնքան հաջող արձանիկներ է պատրաստած լինում, որ բըժիշկները կարծում են, թե խանութից են գնված երեխային ուրախացնելու համար։

Մանկան ձգտումները խրախուսել և զարգացրել է Մարգար Քյուրքչյանը, որը Հռոմում նկարչական կրթություն էր ստացել և միաժամանակ երաժիշտ էր։ Նա Հովհաննեսին սովորեցնում է նկարելաձևը, կանոնները, ինչպես նաև իտալերեն լեզուն, նյութապես և բարոյապես պաշտպան կանգնելով։ Իսկ երբ արդեն բավարար չափով կարողանում էր նկարել, ընդունվում է ճեմարան սովորելով մի քանի տարի, միաժամանակ ղեկավարվելով Քյուրքչյանի խորհուրդներով։ Հետագայում, Հովհաննեսի արվեստի վրա նկատվող իտալական արվեստի ազդեցությունը անցել է Քյուրքչյանի արվեստից, որի գործերը տարածված են եղել Երուսաղեմի և Սիսի եկեղեցիներում։

Ումետը ճեմարանն ավարտելուց հետո, ի նշան երախտագիտության, նկարում է իր բարերարի՝ Հակոբ Չելեպիի մեծադիր դիմանկարը ու նրան նվիրում, իսկ նա որպես հիշատակ Ումետին նվիրում է մի մեծարժեք ոսկյա ժամացույց իր շղթայով, որը նկարիչը սրբությամբ պահում է մինչև իր մահը։ Իսկ նրա ուսուցիչը՝ Մարգար Քյուրքչյանը (Չելեպիի տղան) ճեմարանն ավարտելու առթիվ, իր սիրելի աշակերտին է նվիրում արծաթյա թանկարժեք թանաքաման, գրիչ և նկարչության ալբոմներ։ Այս ամենից հետո Ումետն, իհարկե, պարտք չի մնում իր բարերարներին և որպես հատուցում՝ զարդարում է Քյուրքչյանների տան առաստաղը և պատերը ծաղկանկարներով, Բոսֆորի գեղածիծաղ ափերի բնանկարներով և նշանավոր մարդկանց պատկերներով, որոնք այցելուներին հիացմունք են պատճառում։

Ումետը Մարգար Քյուրքչյանին է նվիրում նաև «Մարիամը մանուկ Հիսուսը գրկին» նկարը, որը եկեղեցում օծվում ու պահվում է նրանց բնակարանում որպես սրբապատկեր, մշտավառ կանթեղը առջևին։ Այդ գործը իր ժամանակին այնպիսի բարձր գընահատականի է արժանացել, որ նույնիսկ պետական կայսերական բժշկանոցի և պետական վարժարանների նշանավոր նկարիչ Աբրահամ Սաքայանը հիացել է այդ պատկերով, համարելով այն Ումետի գլուխ-գործոցը։

Ումետ Բեյզադի ստեղծագործության մասին առայժմ գոյություն ունեցող ավելի ամբողջական և արժեքավոր սկզբնաղբյուրը՝ տաղանդավոր արևմտահայ գրող և կերպարվեստի բանիմաց, նրբաճաշակ քննադատ Տ. Չյոկյուրյանի հոդվածն է, որի

մեջ հանգամանորեն խոսվում է նկարչի վաղ շրջանից մինչև իր կյանքի վերջը ստեղծած գեղանկար գործերի մասին, որոնցից շատերը նա անձամբ տեսել է ժամանակին։

Բարձր գնահատելով Բեյզադի տաղանդը, Չյոկյուրյանը գրում է. «Ումետ օժտված հազվագյուտ արվեստագետ մ՚է, բանաստեղծ մը նկարչության մեջ... Ինչ որ ուրիշներ հաշվով, երկար զննությամբ, օրենքներով կը գտնան, Ումետ կընէ առանց ճիգի... Ստեղծող, հղացող արվեստագետ մ՚է Ումետ, իր ընկերակից և հաջորդ նկարիչներուն մեջ միակը թերևս. հղացումի համար արգավանդ գետին մըն է իր միտքը...»։ Հետևելով նրա ստեղծագործության զարգացման ընթացքին նա նշում է, որ 1830 թվականին կատարված նկարները դեռ թույլ են, մարմինների մկանները արևի. տված կարմրությունը չունեն, տհաս են և առանց պրկումի, բայց առարկաները և զգեստները գեղեցիկ և գուրգուրանքով են պատկերված, չքաշվելով առարկաների մանրամասնություններից։*

Գտնելով, որ Ումետի արվեստի նրբությունը սկսում է երևալ Գուզկուն-Ճուզի եկեղեցու համար նկարված «Հիսուս»-ից, նա միաժամանակ նկատում է, որ երիտասարդական տարիների նկարների մեջ այդ նրբության ուշադրությունն ավելի շատ տրված է դեկորին, քան դեմքերին, որոնք հետզհետե կատարելագործվելու են հետագայում։ Պարզվում է նաև, որ Ումետը իր վաղ գործերով իսկ, որոնց մեջ կա ճաշակ, դրսևորում է իրեն որպես իտալական դպրոցի հետևող և լավ կոլորիստ։

Սակայն Ումետի արվեստի հետագա կատարելագործումը կարելի է տեսնել 1837—1844 թվականների ընթացքում Պոլսի Սկյուդարի և Պեշիկթաշի եկեղեցիների համար ստեղծած Գ. Լուսավորչի, Ս. Ստեփանոսի և հայրապետների մեծադիր պատկերներով, որոնց մեջ նկարիչը տևական աշխատանքով լուրջ ուշադրություն է նվիրել դեմքերի արտահայտությանը, ցույց տալով իր զմայլելի արվեստի նրբությունները։ Դրանց մեջ «երբեմն գույները մութ ֆոնի մը վրա աստիճանաբար կմարին, կհևան, մայր գույնի անջատվող, բայց բուն երանգին երկրորդական բաղադրություններուն կվերածվին։ Կարմիր բորբոսած թավիշը վարդագույն տերևներով, արծաթի շյուղերով, ոսկի ծաղիկներով կօծվի։ Կանաչը դեղինի շերտավորումներ, բաց կանաչի ընդելուզումներ կունենա կարմիր պուտիկներով ցանցված։ Ճարտարապետության ծայրագույն տիրապետում մը կա այդ կերպարներուն, ավետարաններուն, խաչերուն, ուրարներուն, գոտիներուն, խույրերուն և ամեն ինչի մեջ։ Առարկաներու, սնդուսներու, թավիշներու, հարգի դամասկյան կերպասներուն ցուցադրություններ են իր նկարներեն ոմանք»։

Մոտավորապես երկու տասնամյակի ընթացքում Ումետն իր տաղանդով այնքան է ջոկվում իր շրջապատից, որ 1849 թվականին նա է համարվում ճեմարանի տեսչի առավել արժանավոր թեկնածու, փոխարինելով իր ուսուցչին՝ Մարգար Քյուրքչյանին։ Նույն տարում էլ արքունի ճարտարապետ Կարապետ Պալյանի առաջարկով նա Պեշիկթաշի եկեղեցու համար նկարում է երկու սրբապատկեր, նվիրաբերելով դրանք եկեղեցուն։ Նա նկարում է նաև Պալատու եկեղեցու համար չքնաղ հորինվածքով «Այլափոխում» պատկերը, ինչպես նաև ուրիշ եկեղեցիների համար այլ գործեր։ Կենսագիրը հիշատակում է, որ Ումետը սովորություն է ունեցել եկեղեցիների համար պատկերներ նկարելուց առաջ ծոմ պահել և ջերմեռանդորեն աղոթել։

1850-ական թվականներին Ումետի ստեղծագործությունների մեջ նկատվում է մեծ ուշադրություն՝ ուժեղացնելու դեմքերի հոգեբանական արտահայտությունը, մեղմելով զգեստների շքեղությունը և միջավայ-

* *Մեջբերումները արվելու են հիշատակված նույն աղբյուրից։*

րի գեղանկարչական ներգործության տպավորության ուժը։ Այդ տարիներին են ստեղծված «Չորս ավետարանիչները»՝ 1850 թ. (ս. Կարապետի եկեղեցի) և «Ընթրիքը»՝ 1853թ. (ս.Խաչ եկեղեցի)։ Հիշյալ գործերը գրավական են, որ «արվեստագետը կխորունկնա հետզհետե, իմաստուն շունչ մը հետամուտ կընե զինք՝ արտահայտելու դեմքերու վրա զգացողությունը էակին, գաղտնիքը սրտին, և տակավին ինչ-որ կա ծածուկ հոգիի մը ալքերուն մեջ»։

«Չորս ավետարանիչները» արվեստի անգնահատելի գործեր են։ Նույնքան արվեստ, երանգ, ներշնչում, բանաստեղծականություն ունեն ասոնք։ Ղուկաս ավետարանիչն իր անխընամ ֆոնով գլուխ-գործոց մըն է. գույները այնքան չոր են, զիրար ամբողջացնող, ներդաշնակ, գգվող։ Ավետարանիչի բիբերեն մաս մը կերևա տարածուն սառնենիին վերև, միստիկ արվեստ մը կա հոս, ծյուրած գանգ մը, տեսիլներով փոսացած դեմք մը, հյուծած, կղմինդրի երանգներով ներկված, մորուք մը աղտոտ, թնճուկ, կնճռոտ, որ կբարձրանա, դեմքին լույսեր կիյնան անոր վրա և դեռ կոկորդին ջիղերը ցցուն, ընդմիջված խորություններով»։

Հոգեբանական արտահայտություններով հարուստ նկար է և «Ընթրիքը», որտեղ կան բազմազան տիպեր, տարբեր անհատականություններ, արտահայտիչ նայվածքներ, կեցվածքներ։

Ումետի ստեղծագործության մեջ, կրոնական թեմային զուգահեռ, տեղ է գտել և դիմանկարը։ 1850-ական թվականներին կատարած այդպիսիներից մեկը՝ իր նախկին դաստիարակչուհու՝ Աննա մայրապետի դիմանկարն է. նա, որի մանկապարտեզում ինքը և իր քույրը վաղ մանկության տարիներին դաստիարակվել էին։ Ումետը քառասուն տարի հետո է պատկերել իր ուսուցչուհուն, բայց այնպիսի ճշգրիտ նմանողությամբ, որ ժամանակակիցներն այդ դիմանկարի մեջ տեսել են Աննա մայրապետի հարազատ կերպարը։

Նույն տարիներին է նա նկարել նաև Հ. Այվազովսկու դիմանկարը ինչ-որ նկարից, նվիրելով նրան թերևս Պոլսում գտնվելու ժամանակ։ Այվազովսկին իր հերթին Ումետին է նվիրել իր նկարած Թեոդոսիայի տեսարաններից մեկը։

Բեյզադի վրձինին է պատկանում Սկյուդարի կառավարիչ Թոսուն փաշայի դիմանկարը, ինչպես նաև այլ պաշտոնյաների դիմանկարներ։ Հիշատակվում է նաև, որ նա իր տան առաստաղին էր նկարել իր երկու աղջիկների՝ Մաննիկի և Հռոփիկի պատկերները, որոնց մահից հետո հաճախ նրանց նայելով հուզմունքից փղձկում էր։

Ումետի կենսագրության մեջ նշվում է մի թեմատիկ աշխատանք ևս. դա ներկայացնում է վրանաբնակ գնչուհիների կյանքից մի դրվագ, որը հիացմունք է պատճառել դիտողներին։ Այդպիսի թեմայով պատկերի գոյությունն ասում է այն մասին, որ նա նաև կենցաղային ժանրով գործեր է ստեղծել։

Բեյզադի հռչակը Պոլսում այնպես է տարածված եղել, որ Սուլթան Մեջիդը նրան հրավիրում է իր մոտ որպես պալատական նկարիչ, պատկերազարդելու Կեոք Սյուիի քյոշկերը, Չրաղանի, Տոլմա Պահճեի պալատները։

Կենսագիրը գրում է, որ մի անգամ Ումետը այցելում է Հեյպելի կղզու վրա գտնվող զինվորական վարժարանը և տեսնելով այնտեղ նկարված ցածրորակ պատկերները, ջրաներկերով նորն է նկարում։ Երբ այդ մասին տեղեկացնում են Սուլթանին, նա առաջարկում է Ումետին ստանձնել այդ վարժարանի գծագրության ուսուցչի պաշտոնը, սակայն հիվանդության և ժամանակի սղության պատճառաբանումով նկարիչը հրաժարվում է, իր փոխարեն առաջարկելով Աբրահամ Սաքայանին։

Ումետի հետզհետե աճող հեղինակությունը նրան բերում է մեծ հաջողություն, ապահովելով թե բարոյապես, թե նյութապես։ Նա Սկյուտարի մի գեղադիր վայրում կառու-

ցում է սեփական տուն, կահավորում է տրնային հարուստ, շքեղ իրեղեններով և պատկերներով, դարձնելով այն ցանկալի կուլտուրական այցելավայր հայ, թուրք, եվրոպացի, հույն, հրեա արվեստագետների և պատվավոր ազգայինների համար։

1860-ական թվականներին Ումետը հասնում է ստեղծագործական նոր վերելքի։ Այդ տարիներին նա ստեղծել է թե եկեղեցական պատկերներ, թե դիմանկարներ, որոնք և՛ ապահովված են հոգեբանական խորությամբ, և՛ ճոխ են կոլորիտով, և՛ կատարյալ են մշակումներով։

Եկեղեցական նկարներից հիշատակվում են՝ Թադեոս և Բարթուղիմեոս առաքյալների պատկերները (1866, ս. Կարապետի եկեղեցի), «Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» (1869, ս. Խաչ եկեղեցի), «Քրիստոսի թաղումը» (1869)։ Ահա թե ինչ է գրում Չոպկուրյանը դրանց մասին.

«Թադեոս առաքյալին բաց կապտախառն կարմինավոր վերարկուն գույն կառնէ ծունկերուն վրա անհոգ ծալքերով ձգված կերպասին մութ կանաչէն, որուն հետ կխաղա. հոն ուր լույսերը կիյնան, ծույլ բոսոր մը կանաչին հետ կխաղա, կգիրկընդխառնըվի, կվետվետի, երանգափայլեր առաջ կուգան, և դեմքը կազդվի այն գույներեն, առանց կորսնցնելու իր հատկանշական գծերը։ Անոնք միանգամայն տպավորական աշխատություն մը կմատնեն, շատ վստահ վրձինով աշխատված»։

«Բարթուղիմեոս առաքյալը». որի լույսը կիյնա վերեն, շլացնող բոսոր մը կուտա կերպասին, հեշտ կարմիր մը կշոյե աչքը, տեսակ մը գոհացում կուտա անհագ դիտողին։ Դեմքը, մորուքը, որ կերպասին, վերեն իյնող լույսեն կներկվի թափանցիկ։ Հապա աչքե՞րը վերամբարձ, որոնց մեջ լույսը կիյնա, կտարրալուծվի, շլմորած, վերացած, աստվածային բանին ցանկացող, հայցող աչքեր»։

Ընդհանրացնելով հիշյալ առաքյալների և ավելի վաղ նկարված ավետարանիչների մասին տված իր գնահատականը, Չոպկուրյանը ասում է. «Այդ նկարներու մեջ ամպերու պայծառութենեն աչքերը կխտղտան, կերպասներու վառ գույները խոր իրապաշտությունով մը կմութնան փոթփոթումներու տեղ, կվառին, կծփին լույսերու մեջ. իրարու դրոշմ, երանգ կուտան։ Ավելի վերջ, գերազանցապես գիտակից իր կոչումին, ավելի վստահ իր արվեստին, կանմահանա վարպետը քանի մը կտավներով, կխզե ամեն արտաքին ազդեցություն։ Չեմ գիտեր Թեոֆիլ Գոթիեի այնքան պերճ վենետիկյան արվեստագետներու՝ Վերոնեզի, Տիցիանի, Ջ. Բելլինիի, Տինտորետոյի նկարները ավելի՞ գերազանց երանգաճոխ են և նույնքան ներդաշնակ ստրիճաններ ունի՞ն»։

Եթե նույնիսկ այս համեմատությունները չափազանցություն են, այնուամենայնիվ, հաստատում են մի ճշմարտություն, որ Ումետի ստեղծագործություններն ունեցել են գերազանց կոլորիտ։ Նրա մեծությունն են հաստատում նաև հետևյալ տողերը. «Իր ժամանակին կարելիությունների ոգին նկատի առնելով, եզակի կգտնինք զինքը, անզույգ։ Ումետ ճոխերանգ է (կոլորիստ), նրբաշխատ (մանրանկարիչ), ճարտարապետ, արձանագործ, աղվալույս (լուսատվեր) նկարներու հեղինակ, տպավորական մը (իմպրեսիոնիստ) միանգամայն»։

Ումետի տաղանդի մասին հաստատում են և եվրոպացիները։ 1864 թվականին Պոլիս է եկել 19-րդ դարի ֆրանսիական արվեստի ամենահեղինակավոր ներկայացուցիչներից մեկը՝ խոհուն, խորազգաց նկարիչ, մոնումենտային-դեկորային գունանըկարչության խոշոր վարպետ Պյուվի դե Շավանը, որը հանդիսանում էր Ֆրանսիայի գեղարվեստական ընկերության նախագահը, և որի մեծախորհուրդ որմնանկարները ֆրանսիական արվեստի համար ունեին մեծ նշանակություն։ Ծանոթանալով Պոլսի գեղարվեստական կյանքին, տեսնելով Ումետի ստեղծագործությունները, նա շատ բարձր է

գնահատել նրա տաղանդը, մամուլում հանդես գալով ներբողալի ջերմ հոդվածով, որակելով նրան որպես «բնատիպ նկարիչ, որի պատկերները շողշողում են խանդով և փայլով»։ Մի ուրիշ անգամ մի խումբ իտալացի նկարիչներ են այցելել նրա արվեստանոցը և լրագրում գրվատել նրա մեծ տաղանդը։

Ումետի այդ տարիների ստեղծագործությունների մեջ լավագույններից մեկը համարվում է նկարչի մեծ աղջկա՝ «Զարուհի-Մաքրուհու դիմանկարը», որի մեջ «բազկաթոռի մը թևին կախված շալ մը կա. ատիկա արվեստի հուսահատություն մըն է, թեթև, թույլ ձգված ծալքերով, բնական, նկարուն ծաղիկներով։ Բնական սիենայի, կոբալտի, վերմիլիոնի պրուսական կապույտի խառնուրդներով, ապշեցնող իրականությունով։ Միևնույն նկարին մեջ դարձյալ իրականին պատրանքը կուտան՝ կիթառը, որուն կոթը աթոռին մութ կանաչ թավիշե հենակին վրա կասվերոտի, սեղանին վրայի ծածկոցը, գիրքերը, առարկաները։ Կան նըկարներ, որոնք անգնահատելի են ավելի իրենց դեկորին համար»։

1868 թվականին Ումետի կյանքում տեղի է ունենում մի ողբերգական անակնկալ, որն իր կնիքն է դնում նրա տրամադրության և նրա հետագա ստեղծագործության բովանդակության վրա։

Ամուսնացած լինելով դեռ 1840 թվականին, Ումետն ունենում է երկու տղա, բայց նրանք շատ վաղ վախճանվում են։ Այնուհետև ունենում է երեք աղջիկ, որոնցից մեկին այնքան շատ է սիրում, որ նույնիսկ տղայի զգեստ հագցրած շարունակ իր հետ զբոսանքի է տանում։ Աղջիկների համար մասնավոր ուսուցիչներ է վարձում, որոնք նրանց հետ պարապում են հայերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն։ Ամենասիրած աղջկան, որն ուներ երաժշտական ընդունակություն, կիթառի դասեր է տալիս իտալացի երաժիշտ Մ. Ջամպաքոն։ Այդ աղջիկը սեր ուներ և դեպի նկարչությունը։ Ահա նա էլ 1868 թվականին անակնկալ կերպով վաղաժամ վախճանվում է, մեծ վիշտ պատճառելով ծնողներին և, մասնավորապես, Ումետին։ Այդպես վշտահար էլ, մեծ ճիգ գործ դնելով, նա վերջին անգամ նկարում է իր աղջկան մահվան անկողնի մեջ հուզումով ու արցունքով։ Ինչպես նկարագրությունից երևում է, աղջիկը նկարված է սենյակի միջավայրում, շրջապատի առարկաների հետ։

«Թավշյա զգեստին կապույտը կիյնա հաղարջի խիտ գույնով բյուրեղյա ծաղկամանի վրա առարկաների ցոլացումը նկարելով ճարտարորեն»։

Աղջկա անժամանակ մահվան ցնցող տըպավորության ներշնչմամբ է նա ստեղծել «Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» և «Քրիստոսի թաղումը» նկարները, որոնք նա նվիրել է իր վաղամեռիկ աղջկան։

«Քրիստոսին խաչից ցած բերելը» սավերալույս նկարի տիպար մըն է, որուն մեջ ավելի Ռուբենսի ներշնչումը կտեսնվի, անոր ոճին կմոտենա։ Հոն ամեն ինչ կմարի, սավերին հազիվ կրնա հաղթել լույսը՝ որ անկյունե մը դեղնակարմիր կիջնա, թափանցիկ շղարշի մը պես կանցնի խաչին վրայեն. Հիսուսի մարմինը լոկ դեղին, դալուկ փռված կմնա գետնին վրա, անոր վրա հակած դեմքերը կստվերոտին, կցցվին, հանկարծ շող մը կառնեն անկյուն մը. հոգեվարք մը կա հոդ, տարածվող իրիկուն մը. կերպասները, ծածկույթները մեգմ զգալի կընեն իրենց գույնը, վիրար կստվերոտեն, դաշնավարություն մը երանգներու. այդ նըկարը երկրորդ ստեղծագործություն մըն է Ռուբենսի նկարի կողքին»։

Ումետը դեռ 1837 թվականի իր ստեղծագործություններում սկսել է ուշադրություն դարձնել դեմքերի հոգեբանական արտահայտչությանը, որից հետո տևական աշխատանքով հետզհետե նրբացրել է, հասցընելով այնպիսի աստիճանի, ինչպիսին հիշյալ ստեղծագործության մեջ կարելի է տեսնել, որը հոգեբանական պատկերի հիանալի օրինակ է։

«Քրիստոսի թաղումը» ցույց կուտա իր դեմքերուն տված ջանքը, անոնց արտահայտիչ կատարելությունը։ Արվեստագետը կխորունկնա հետղհետե, իր ներշնչումները կկորսնցնեն իրենց զվարթությունը, իմաստուն շունչ մը հետամուտ կընե զինք, արտահայտելու դեմքերու վրա զգացողությունը էակին, գաղտնիքը՝ սրտին»։

Չյոկյուրյանը հիշատակում է նաև, որ Ումետը ունի նաև բավական ընդօրինակումներ Ռաֆայելից՝ «Աստվածածինը Հիսուսը գիրկը» (ս. Խաչ եկեղեցի), «Այլակերպություն», «Հարություն» (ս. Կարապետի եկեղեցի), Ռիբերայից՝ «Քրիստոսի ծնունդը» (ս. Կարապետի եկեղեցի), Ագոստինո Կարրաչիի նմանողությամբ «Մարկոս ավետարանիչի դիմանկարը» և ուրիշներ։ Սակայն նա նաև հաստատում է, որ «Ումետը միայն ձևեր է առած, ինքն է որ դրեր է անոնց վրա երանգները, հիմնովին տարբեր հեղինակներեն. բայց ի՜նչ երանգներ, որքա՜ն փափկություն, վստահ շեշտ «Քրիստոսի ծնունդը» նկարին մեջ. հովիվներու կազմըվածքները ավելի իրապաշտ շեշտով կարելի չէ ներկայացնել, և դեմքերը տակավին գեղջուկի դեմքեր ապշած, կարծես լուսավորված Հիսուսի մարմնին թարմ, գոլորշոտ լույսեն»։

Մինչև այժմ խոսվեց Ումետի կրոնական թեմաներով գործերի մասին. սակայն պարզվում է, որ նա միայն եկեղեցական նկարիչ չէ, որ «նա դիմանկարիչ է, կրոնականեն ավելի բազմաթիվ աշխարհիկ նկարներու հեղինակ, թերևս պատվաբեր իր հանճարին, որոնք ցրված են մասնավորներու, նշանավոր շենքերու մեջ, Եվրոպա, Ամերիկա»։ Ժամանակակիցները հաստատում են, որ նա մոտ երկու հազարի չափ նկար է ստեղծել։

Անդրադառնալով Ումետի դիմանկարների բնութագրմանը, քննադատը գրում է. «Ումետի դիմանկարները բոլորովին տարբեր ոճ մը ունին, հոչակավոր դիմանկարիչ Սաքայանի նկարած դեմքերեն։ Ումետի գիծերը ուժեղ են, խիստ. փափկություններու նկարիչ մը չէ ինք. անկեղծ է, կսիրե դեմքերը առնել ինչպես որ են և նույնիսկ երբեմն չարչարել մկանները։ Գեղեցկացնելու, իդեալացնելու չձգտիր կանոնք։ Իրականության հետամուտ, խիստ կասկածոտ բծախնդիր մը, Ումետ կդնե կտավին վրա անողոքելի ճշմարտությունով մը տեսողության ներքև ձգվածը։ Այսպես՝ Ումետ չէ ջանացած գեղեցկացնելու իր վաղամեռիկ աղջկան զույգ նկարները, որոնց վրա սակայն նուրբ, երկարատև աշխատություն մը չէ որ կպակասի. իր իսկ անձին պատկերները կկրեն այդ հատկանշական անկեղծությունը. արվեստագետը չէ խնայած ինքզինքին. իր մեծ նկարին մեջ դեմքը արևեն այրած, խիստ, թանձր, կարծր մորթ մը ունի»։

Այս գնահատականը ակնհայտ կերպով վկայում է Ումետի՝ որպես խստապարզ ռեալիստի, հոգեբան նկարչի, ճշմարիտ անմիջականությամբ ղեկավարվող, հիանալի գեղանկարչի տվյալների մասին։

Ավելի փայլուն են նրա տաղանդի հնարավորությունները «Փիշմիշյան Միքայելի դիմանկար»-ում, որը «արդի արվեստին՝ 19-րդ դարուն և եվրոպական քանի մը հազվագյուտ արվեստագետներու գործին հետ ունի հարամերձություն։ Ներքին մարդը դեմքեն կբխի այդ նկարին մեջ։ Դիմագծերը խոշտանգված են. այտերուն և կզակին մըկանները ականջներուն ստորին մասերուն միացած։ Այդ դեմքը պակուցիչ է, պատմություններ կըսե ենթակային հոգիեն, զգացումներու վերլուծում մը կա ամիրային կծկված, քաշված մկաններուն վրա։ Այդ նկարին մեջ գույն, երանգ, փափուկ գիծեր տեղի տված են»։

Ումետի աշխարհիկ թեմայով գործերից հիշատակվում են՝ «Նիագարայի ջրվեժը», նկարված Ամերիկա այցելած տարին, որը համարվել է սքանչելի բնանկար, վաճառվելով Ֆիլադելֆիայի ցուցահանդեսից երեք հազար նապոլեոն դումարով, և «Պոլսի տեսարանը»՝ հազար ոսկով։ Նկարչի սքանչելի

պատկերներից մեկը «Պոլսի բարեզարդումը» այլաբանական նկարն է, որը ներկայացնում է Պոլիսը և իր արվարձանները, վերևը հավերժահարսերով, 6×8 կանգուն մեծությամբ, որին առաջարկվել է վեց հարյուր ոսկի, մինչդեռ ինքը պահանջել է հազար ոսկի, ասելով, թե դրա վրա ինքը աշխատել է երեք տարի։ Հետագայում Ումետի փեսան էժան գնով վաճառել է այդ նկարը և ի վերջո ցուցադրվել է Չիկագոյի ցուցահանդեսում, մի ամերիկացու կողմից գնվելով ութ հազար ոսկով։

Ումետին ժամանակակից կենսագիրներն ու քննադատները, նրա կրոնական թեմայով նկարների մեջ, որպես գլուխգործոց, համարում են «Գեթսեմանին» (ս. Խաչ եկեղեցի), կատարված 1872 թվականին։ Չյոկյուրյանը դրա մասին գրում է. «Ատիկա իր մահերգն է, Բեյզադ արվեստագետին վերջին օրերուն ծաղիկը, իր այնքան համակրելի հղացումներուն պսակը։ Ան զեղուն է կյանքով, անձով, շարժումով, ան բանաստեղծություն մըն է ամբողջ... Նկարին առաջին պլանին վրա, ժայռին տակ, կիսաստվերին մեջ երեք բիրտ աշակերտներ անհանգիստ նինջով մը կխորդան գլուխնին հակած։ Քիչ մը վեր, հորդ լույսին տակ, ժայռի մը վրա Հիսուսն է փռված, որ կաղոթե. իր ետին փոքրիկ հրեշտակ մը զորավիգ կըլլա իրեն, գրեթե զինք կբռնե, ու դեմը խաչը ուսին գեղանի հուսադրող ժպիտով հրեշտակ մը լուսողող կկենա։ Վերը, մեղմ դեղնագույն լույսին ջրվիժումին մեջ կան փոքրիկ գլուխներ թևերով, լուսավոր, խտղտուն, շլացած աչքերով։ Հեռվեն լույսեր կնշմարվին, որոնք կլուսավորեն բազմությունը, որ դեպի պարտեզ կդիմե սպառնալի։ Աշակերտներուն և Հիսուսի մեջ հակապատկերը այնքան զորավոր է, որ մարդ կսարսռա, և անոնց այդ խորունկ թմրությունը դիտող հոգին անհուն վշտով մը կլեցնե։ Կնշմարիս Հիսուսի աչքերը, որոնք կպաղատին, որոնց մեջ արտասուքը չորացած է, և սակայն անոնք Աստվածային են։ Հրեշտակներուն աղվորությունը և ճառագայթող ժպիտները կթեթևցնեն դիտողին ծանրացած հոգին. այս ամենուն վրա ուղխորեն շլացնող լույս մը կիյնա երկնքի մեկ անկյունեն. այս լույսի հեղեղեն քիչ անդին, մութ երկնքի վրա դժգույն լուսինը ամույն լույսեր կցանցնե քաղաքի հսկա տաճարներուն վրա։

Բոլոր ասոնց մեջ երջանիկ միավորում մը, ներդաշնակություն մը կա. հակապատկերներով լեցուն է այս նկարը. զգացումներու, խորհուրդներու բույլ մը կա հոն, տարբեր, զիրար հալածող, մարտնչող իրարու դեմ, բայց ամենն ալ մարդկային։ Պատմության խորհուրդը նկարին մեջ լուծված է, քողամերկված, բայց ո՞վ կրնա բացատրել. տրտմությունը, թախիծը, խորունկ տառապանքի զգացողությունը գալարվող մարդ աստծուն, խոժոռությունը առաքյալներուն, կանացի մեղմ, փայփայող ժպիտը մեծ հրեշտակին, ու զարմանքը՝ վախի արտահայտությունը փոքրին։

Հապա արվե՞ստը, տիրական վարպետի ձեռքը, որ դրած է հոն. հոն ժողված է, միավորած իր բոլոր կարողությունները ցրված, թաքթաքուր կամ երևցող։ Այդ նկարին մեջ չկա ոչ մի օտար ազդեցություն։ Ումետի շունչն է, որ կշրջե մեկ ծայրեն մյուսը. մեկ դպրոց մը կա հոն, ան ալ իրն է։ Գեթսեմանիին մեջ արդյունք խոկումի, հսկումի, մահվան զգացողության, տարակույսի, հանդերձյալի մը գաղտնիքը, մթությունը ուզած է բացատրել Ումետը։ Թերևս իր դողացող մարմնույն հևացող հոգին է, որ կերթա իյնալ վաղամեռիկ, իր օրերը մթագնող աղջկան ցուրտ դամբանին վրա. այդ նկարը իր խուսափող կյանքին սվաղումն է կամ երանավետ հանդերձյալի մը իղձը»։

Բեյզադը տարբեր տարիներին նկարել է նաև «Տաճկաստանի առաջադիմությունը», «Վիեննայի գրավումը թուրքերի կողմից», «Հայաստանի կույսը» (Տիրամայրը), «Հովսեփ Գեղեցիկը», «Հեռացրեք ինձնից այդ սկիհը» և այլ նկարներ։ Քննադատը նկա-

տում է, որ Ումետի վերջին տարիների գործերի մեջ զգեստները դադարում են շքեղ լինել, մեծ ուշադրություն է նվիրվում դիմագծերի արտահայտության ուժեղացմանը, չմոռանալով մեկտեղ իրերի մշակումը։ «Ումետին աշխատությունններուն մեջ դեմքերը ներշնչում ունին, ազնվական են, ամոթխած ժպիտ մը կսահի կիներուն դեմքերեն»։

Ինչպես ասվեց, Ումետը ստեղծել է մոտ երկու հազար նկար, որոնք ցրված են աշխարհում։ Նրա համբավի տարածման և տաղանդի գնահատության գրավական են հանդիսանում այն պարգևները, որոնց նա արժանացել է՝ Սուլթանի կողմից երկրորդ կարգի մեջիդիեով և Մյութեմաիզի աստիճանով, Ռուսաստանի, Ֆրանսիայի, Ավստրիայի, Իտալիայի շքանշաններով։ Նրա տաղանդի գնահատությունը իր արտահայտությունը գտել է նաև մամուլում, բազմաթիվ հոդվածներով ու նույնիսկ նրան նվիրված մի ընդարձակ բանաստեղծությամբ[12], որը գրել է ժամանակի անվանի գրող Միհրան Քյուրքչյանը՝ Ումետի ուսուցչի հայրը։

Իր վայելած հեղինակության շնորհիվ Ումետը ունեցել է աշակերտներ, որոնցից են՝ Տիրան Քյուրքչյանը, Լաբիեռ Գաղիացին, Միքայելը և Անդրանիկը, Պետրոս Փափազյանը, Տիգրան Քյուրքչյանը։

Ապահովված լինելով պատվերներով, վաստակելով մեծ գումար, նա լիառատ կերպով նվիրաբերում էր աղքատներին, որբերին, այրիներին և զանազան բարենպատակ հաստատություններին, եկեղեցիներին, երբեմն դրամով, երբեմն պատկերներով։ Իր այդպիսի բարեգործական հատկությունների շնորհիվ նա ներգրավված էր հասարակական աշխատանքի։ Եղել է Սկյուտարի հայկական կոլեջի տնօրենը, ազգային ժողովի մշտական անդամ, կրթական հանձնաժողովի երեսփոխան, Պոլսի հայ ազգային ժողովի գործադիր կոմիտեի անդամ, ս. Խաչ վարժարանի խորհրդի անդամ, ճեմարանի հոգաբարձու և այլն։

Ումետն ապրել է ընդամենը 65 տարի, բայց կատարել է շատ արդյունավետ աշխատանք, իր վերելքին հասցնելով Արևմտյան Հայաստանի կերպարվեստի զարգացումը։ Ահա թե ինչու Չյոկյուրյանը նրան համարում է «հազվագյուտ կարողություններով օժտված, ինքնատիպ, տարօրինակորեն հղացող արվեստագետ, որուն հավասարող կրոնական նկարչության մեջ ոչ ոք կա։ Աննման տաղանդ մըն է, որ բանաստեղծական թրթռացումի մը դրոշմը դրած է իր նկարներուն մեջ։ Ումետ Բեյզադը 19-րդ դարու հայ հանճարին անծանոթ մեկ զավակն է, հայ Դելակռուա մը»։

Նա վախճանվել է ապրիլի 24-ին, իր սիրելի աշակերտների շրջանում, կրծախտի և սրտի հիվանդությունից։ Թաղումը տեղի է ունեցել մեծ շուքով, որին մասնակցել են պետական և հասարակական ներկայացուցիչներ, դպրոցականներ, եպիսկոպոսներ, ոստիկաններ և մեծ թվով ժողովուրդ։

ԱԲՐԱՀԱՄ ՍԱՔԱՅԱՆ

Բեյզադին ժամանակակից պոլսահայ նշանավոր նկարիչներից է Աբրահամ Սաքայանը* (1821—1876)։ Նա ծնվել է Պոլսում, ջրկիր Ադամի ընտանիքում, որը որպես այդպիսին Սկյուդարում ճանաչված է եղել և կոչվել է Սաքա Ադամ. թուրքերեն սաքա—ջրկիր բառից էլ առաջացել է Սաքայան ազգանունը։

Աբրահամը նախնական կրթությունն ստացել է Պոլսում, հաճախելով Պողոս Օտյանի մասնավոր դպրոցը, ձրի կրթություն ստանալով որպես չքավորի որդի։ Նկարելու ընդունակությունները դրսևորվել են դեռ վաղ պատանեկան տարիներին, երբ Սկյուդարում արդեն որպես ճանաչված նկարիչ ստեղծագործում էր Բեյզադը։ Այդ երջանիկ զուգադիպությունը նպաստում է Աբրահամի

---

* Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը», Պոլիս, 1912 թ., էջ 241։

ընդունակությունների զարգացմանը, քանի որ Բեյզագը սիրով համաձայնվում է թույլ տալ նրան հաճախելու իր արվեստանոցը, նկարել սովորելու համար։ Այնուհետև, տասնյոթ տարեկան հասակում, իր բարերար Պ. Օտյանի հովանավորությամբ Աբրահամը մեկնում է Փարիզ, նկարչության մեջ ցուցաբերած իր տաղանդը կատարելագործելու համար։ Պետք է ենթադրել, որ նա սովորել է Ժյուլիենի ակադեմիայում, որտեղ, նրա մատչելիության շնորհիվ, 19-րդ և 20-րդ դարերում սովորել են բազմաթիվ հայ նկարիչներ։

Նա ոչ պակաս վեց-յոթ տարի ապրում է Փարիզում թե կատարելագործվելով արվեստում, թե զբաղվելով ստեղծագործությամբ։ Այնտեղ ստեղծած գործերից, մասնավորապես, հայտնի է հայ հրապարակախոս և գրող «Նիկողոս Զոկոյանի դիմանկարը» (1844թ.)։

Սաքայանը վերադառնում է Փարիզից արդեն կազմակերպված, ձևավորված նկարիչ, մշտապես բնակվելով Պոլսում և նվիրելով իրեն դիմանկարի ժանրին։

Նրախտագետ որդու Պոլսում կատարած առաջին ստեղծագործությունը հոր դիմանկարն է՝ ջրկիրի իր աշխատանքային ըզգեստով, որը նա ցուցադրում է իր ընդունարանում, պատկերի կողքին՝ հոր կաշվե իսկական ջրամանը ոսկեզօծված։ Ժամանակակիցները շատ բարձր են գնահատել այդ դիմանկարը, համարելով այն նրա գլուխ-գործոցը։

Հայտնի է նաև բարերար «Յաղըճի Պողոսի դիմանկարը», մուշտակապատ վերարկուով, ինչպես նաև այլ դիմանկարներ, որոնցից շատերը նրա մահվանից տարիներ անց, Պոլսում տեղի ունեցած հրդեհի ժամանակ ոչնչացել են։ Ժամանակակիցները նկատի ունենալով այդ դիմանկարները հաստատում են, որ Սաքայանը եղել է առաջնակարգ դիմանկարիչ։ Անշուշտ, դիմանկարի հետ մեկտեղ նկարել է և եկեղեցական նկարները։ Չյոկյուրյանը հաստատում է, որ Սաքայանի նկարներից շատերը գտնվել են Սկյուտարի ս. Կարապետ և ս. Խաչ եկեղեցիներում, որ նկարիչը գույների ներդաշնակություն և խորունկ արվեստ ունի։ Մասնավորապես խոսելով նրա «Խաչելություն» նկարի մասին (ս. Կարապետ եկեղեցի), ասում է. «չեմ կարծեր, որ իր նմանը ունեցած ըլլա մեր որևէ եկեղեցին. արվեստի բարձր կատարելություն մը կա անոր մեջ»։ Նա նշում է նույն եկեղեցում եղած նրա և մի այլ գործը՝ «Հիսուսի ընթրիքը», ափսոսալով, որ այդ գործը լավագույն հաջողություններից մեկը կարող էր լինել, եթե մեջտեղի նորաձև լամբարը ջնջված լիներ։

Բեյզագը նույնպես դրական կարծիք է ունեցել Սաքայանի մասին։ Հիշենք, որ նա իր փոխարեն զինվորական վարժարանի նկարչության դասատու է առաջարկել հատկապես նրան։

Հարգված լինելով հայ հասարակության կողմից Սաքայանը նույնպես ներգրավված է եղել հասարակական աշխատանքի. ընտրրված լինելով Սկյուտարի ս. Խաչ եկեղեցու թաղական։

Պոլսում անվանի նկարչի համբավ են ունեցել նաև Տելեմակ Էքսերչյանը (1840—91), որն աշակերտել է Սաքայանին և ըստ ժամանակակիցների, նկարել է եկեղեցական պատկերներ, և Պետրոս Սրաբյանը (1833—98), որն ավելի բազմազան գործունեության տեր նկարիչ է։

ՊԵՏՐՈՍ ՍՐԱԲՅԱՆ

Սրաբյանը ծնվել է Պոլսում, Օրթաքեոյի արվարձանում*։ Նախնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրում, արդեն իսկ դըպրոցում դրսևորելով իր ընդունակությունները նկարչության մեջ։ Ամենայն հավանա-

* Օ. Ավետիսյան, «Հայ նկարիչները և քանդակագործները»։

կանությամբ Ումետի ստեղծագործությունները ներշնչող դեր կատարած կլինեն Սրաբյանի նոր ձևավորվող մտքի զարգացման գործում։ Սրաբյանի նկարելու կարողություններն այնքան են ինքնավստահություն ներշնչում, որ նա վճռում է Հռոմ մեկնել ուսանելու։ Արդեն ասվեց, որ նրա համերկրացիներից ոմանք սովորում էին Հռոմում, իսկ դա քաջալերում էր երիտասարդին այդպիսի համարձակ քայլի դիմելու։ Կենսագրական մանրամասն տվյալների բացակայության պատճառով դժվար է ասել, թե որքան ժամանակ է սովորել, բայց Հռոմից վերադառնալիս արդեն կազմակերպված նկարիչ է եղել։ Պոլսում նա տեղավորվում է աշխատելու Բալյան եղբայրների մոտ, որոնք համարվում էին Աբդուլ Ազիզ Սուլթանի պալատական ճարտարապետները։

Թուրք սուլթանների պալատներում 19-րդ դարում աշխատել են մեծ թվով հայ ճարտարապետներ և նկարիչներ։ Աշխատանքի բնույթը՝ պալատների ներսի պատկերազարդումն է եղել։

Ըստ գրավոր տեղեկությունների Սրաբյանը Պոլսում նկարազարդել է թատրոնների, պալատների, մասնավոր առանձնատների, հասարակական շենքերի ներսը։ Այդպիսիներից հիշատակվում են Սուլթան Աբդուլ Ազիզի պալատը, Յըլդըզի կայսերական պալատի այն մասը, որտեղ Գերմանիայի Վիլհելմ Երկրորդ կայսրը իջևանել է Պոլիս կատարած իր առաջին այցելության ժամանակ, Բերայի նոր թատրոնի շենքը, հունական դեսպանության շենքը և ուրիշներ։

Ուշագրավ է, որ Սրաբյանը նույնիսկ Հայաստանում է աշխատել կարճ ժամանակով։ 1893 թվականին, երբ արդեն Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչները չկային, Մկրտիչ Խրիմյան կաթողիկոսը տեղեկանալով Պոլսում ապրող հայ նկարիչների գործունեության մասին, հրավիրում է Սրաբյանին Էջմիածին, հանձնարարելով նրան նկարազարդել վեհարանը, ինչպես նաև կաթողիկոսարանի թանգարանի համար նկարել մի քանի սրբապատկերներ։ Նա մնում է Էջմիածնում երեք տարի, կատարելով Խրիմյանի հանձնարարությունները։

Այդպիսի հանձնարարությամբ կատարված գործերից առայժմ հայտնի են երկուսը՝ «Մեսրոպ Մաշտոցը» և «Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը», որոնց վրա կա նկարչի ստորագրությունը։ Իհարկե չի բացասվում, որ Պ. Սրաբյանը նկարած լինի և այլ պատկերներ։

«Մեսրոպ Մաշտոցը» նկարված է 1896 թվականին։ Ըստ երևույթին, պատկերի բովանդակությունը համաձայնեցվել է կաթողիկոսի հետ. այդ է պատճառը, որ այն ըստացել է կրոնական գունավորում։ Համաձայն ժամանակի առասպելի, երբ թե Մաշտոցը ապավինել է աղոթքին, և տեսիլքի նման նրա հոգու աչքերին երևացել է մի ձեռք, քարի վրա հայերեն տառերը գրելիս, և աղոթքից վեր կենալով ստեղծել է մեր նշանագրերը*։

Գրերի գյուտի հեղինակը պատկերված է խավար խցում, ծնկաչոք, բազկատարած, հավատացյալի հափշտակությամբ աղոթքի ապավինած, հայացքը երկինք ուղղած, որտեղից հորդած լույսի ճառագայթների մեջ հայտնվել են հայկական նշանագրերը, համակելով նրան հուսալի ոգևորությամբ։ Մի կողմը գրքակալի վրա թափված են գրքեր, մագաղաթի թերթեր, իսկ մյուս կողմը բաց գիրք, որի առաջ ծնկելիս է եղել վարդապետը։

Պատկերի գաղափարական բովանդակությամբ են պայմանավորված գեղարվեստական միջոցները։ Թե կահավորումից զուրկ կիսամութ խուցը, թե դիմացից ճառագայթող լույսին հակընդդեմ ուրվապատկերով շեշտված Մեսրոպ Մաշտոցի մարմինը, թե խորհրդավորությունը շեշտող մուգ սրճագույն կոլորիտը ծառայում են մեկ նպատա-

* Մ. Խորենացի, Պատմություն հայոց. Հայպետհրատ, Երևան, 1961 թ., էջ 325։

կի՝ իրագրությանը տալ կրոնա-խորհրդապաշտական մեկնաբանում։

Այս երևույթը չպետք է թվա զարմանալի, քանի որ անցյալ դարում եկեղեցու ազդեցությունը շատ ուժեղ և ճնշող էր, մանավանդ որ հիշյալ պատկերը նկարված է եղել էջմիածնի պատվերով։

Չնայած ակադեմիապես գրագետ կատարման, Պ. Սրաբյանի ստեղծագործական ինքնությունը և գեղանկարչական կարողությունները անհրաժեշտ չափով չեն բացահայտված։ Պակասում են գեղանկարչական ավելի արտահայտիչ հնարանքներ, ինչպես՝ գույների ինտենսիվություն-հնչեղություն, ստվերոտ մասերի թափանցիկություն, տաք և սառն գույների հակադրում և մարմնաձևերի ավելի որոշակի մշակում։

Պ. Սրաբյանի մյուս գործը՝ «Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը», նկարված է 1895 թվականին։ Խրիմյանին տարբեր տարիներին կերպավորել են մի քանի հայ կերպարվեստագետներ՝ Վ. Սուրենյանցը, Ա. Տեր-Մարուքյանը, Ն. Թադևոսյանը, յուրաքանչյուրն իր մտահղացումով։ Պ. Սրաբյանը Խրիմյանին նկարել է նրա կենդանության օրով, էջմիածնում, հավանաբար վեհարանում, գրասեղանի առաջ նստած գրելիս։ Կաթողիկոսն իր տարերքի մեջ է։ Ինչպես հայտնի է, Խրիմյանը եղել է ամենազարգացած և բեղմնավոր գործունեության տեր կաթողիկոսներից մեկը։ Բացի իր հոգևոր պաշտոնից, նա զբաղվել է և գրականությամբ։ Դիմանկարին նայելով կարելի է եզրակացնել, որ Սրաբյանը նպատակ չի դրել ստեղծելու սովորական պաշտոնական դիմանկար, ոչ էլ ձգտել է ընդգծել կաթողիկոսի կերպարային հոգեբանական նկարագիրը։ Խրիմյանն ավելի շուտ ներկայացված է իր առօրյա վիճակում, ինքն իր մեջ ամփոփված աշխատելիս։ Հավանաբար, Պոլսից հատկապես հրավիրված նկարչի հետ ունեցած նրա մտերիմ փոխհարաբերությունն է առիթ տվել այդպիսի սովորական կացությամբ պատկերվելու։ Չնայած Խրիմյանի այդքան հանդարտ վիճակին, նրա ուժեղ բնավորությունը և եռուն հոգեվիճակը զգացվում է։ Դիմանկարում պահպանված է Խրիմյանի նմանողությունը, դիմագծերի գրավչությունը, նաև բնավորության խստությունը և վճռականությունը։

Պ. Սրաբյանի ձեռքի վստահությունը և վարպետությունը շատ լավ զգացվում է, մասնավորապես, գծանկարելու մեջ։ Այդ առումով դիմանկարը գտնվում է բարձր մակարդակի վրա։ Դժբախտաբար, նույնը չի կարելի ասել գեղանկարի մասին, որը մասամբ քաղցրավուն է, որոշ մասերում գույներով պղտոր ու ոչ այնքան հագեցած ու հնչեղ։ Չնայած գեղանկարի այդպիսի թերության, դիմանկարն ունի մի առավելություն՝ այն զերծ է այնպիսի պայմանականությունից, որպիսին հատուկ է մեծանուն պաշտոնյա անձանց որոշ թվով դիմանկարներին։

Սրանք Պ. Սրաբյանի ստորագրությունը կրող մեզ հասած գործերն էին։ Սակայն, բացի սրանցից, Երևանի Պատկերասրահում կան երեք մարգարեների առանձին դիմանկարներ, որոնք անստորագիր են, բայց որոնց կատարման որակը, նկարելու եղանակը և կոլորիտը շատ մոտ են Սրաբյանի «Մեսրոպ Մաշտոց» պատկերի ոճին։ Թեպետ տարօրինակ է թվում, թե ինչպես, կաթողիկոս Խրիմյանը դեմ լինելով հանդերձ եկեղեցում պատկերներ ցուցադրելու սովորությանը, համաձայնվել է Սրաբյանին պատվիրել սրբերի պատկերներ։ Բայց կարելի է և մտածել, որ դրանք կատարված են եղել ուրիշ եկեղեցիների համար։

Հիշատակված երեք մարգարեների պատկերները լիովին տարբերվելով էջմիածնի համար զանազան ժամանակներում նկարված սրբապատկերներից, նման են միայն Սրաբյանի գործերին։ Ակնհայտ է, որ դրանց հեղինակը մասնագիտական կրթություն ստացած նկարիչ է, ակադեմիական գիտելիքներին քաջ ծանոթ, որոշակի դպրոցով անցած ու նույնիսկ բարձրագույն կրթություն

ունեցող։ Մարդկային մարմինների կառուցվածքը ամուր է, մասերի մշակումները կատարված են խոր ըմբռնումով, մանրամասներին ծանոթ ձեռով, լույսի ու ստվերների բաշխումները, ինչպես նաև գույների, երանգների, արտացոլումների օգտագործումը և բազմաշերտ եղանակով նկարելու մեթոդը վկայում են, որ հանձին դրանց հեղինակի, գործ ունենք դպրոցով անցած հմուտ նկարչի հետ։ Ի դեպ, էջմիածնի գրություններում, ինչպես նաև այլ գրական աղբյուրներում, այդպիսի գիտելիքների տիրապետող այլ նկարչի անուն չի հիշատակվում։ Եվ եթե անգամ նշված երեք մարգարեների դիմանկարները չվերագրենք Սրաբյանին, միևնույն է, դրանք պատկանում են նրա մակարդակի տեր նկարչի վրձինին։

Մարգարեների դիմանկարները կատարված են 17—18-րդ դարերի սրբապատկերների ավանդական կանոններով։ Նկարիչը չի ձգտել նրանց կերպարներին տալ այնպիսի անհատականություն կամ ներկայացնել այնպիսի նկարագրով, որպիսին համապատասխաներ յուրաքանչյուրի մասին Աստվածաշնչի հաղորդած առասպելին։ Հայտնի է, որ Հին կտակարանը նրանց վերագրում է բազմազան հրաշագործություններ, իմաստություններ, նրանց անվան հետ են կապված բազմաթիվ փորձություններ, հալածանքներ, ճգնավորական կյանք։ Մինչդեռ նրանք պատկերված են սովորական մարդկանց նման հանգիստ արտահայտությամբ, խաղաղ, անտարբեր հոգեվիճակով։ Նրանց կերպարներին պակասում է կիրք, հուզմունք, իրենց նկարագրին համապատասխան իմաստության արտահայտություն։ Հիշենք Միքելանջելոյի մարգարեների կերպարները Սիքստինյան առաստաղին, որոնք նկարիչն օժտել է թե մտավոր, թե ֆիզիկական տիտանային կարողություններով։

Հայ նկարիչը գերադասել է կոնկրետ դեմքեր, նկարված բնականից, որոնք, իհարկե, կատարումով հմուտ են, ունեն կենդանի արտահայտություն, բայց իրենց նկարագրին համապատասխան բովանդակալի կերպարներ չեն։

Ըստ երևույթին, այդ պատկերները եկեղեցու միջավայրում, այլ սրբապատկերների շրջապատում ունեցել են ավելի ազդեցիկ տպավորություն, մանավանդ երկու և կես մետր մեծությամբ իրենց չափերով։

Պետք է նշել որպես առավելություն, որ նկարիչը մեծ բարեխղճությամբ է մշակել այդ պատկերները, բծախնդիր ուշադրությամբ աշխատելով յուրաքանչյուր մանրամասնի վրա։ Գրագետ ձեռքը իրեն զգացնել է տալիս։

Մարգարեները պատկերված են ամբողջ հասակով կանգնած, ոտաբոբիկ, մինչև ոտքերի թաթերը իջնող երկար զգեստներով, ուսերին ծածկոց, որպիսի տարազ ավանդաբար կրկնվել է եկեղեցական պատկերներում։ Դիմանկարները կատարված են ռեալիստորեն, նույնիսկ զգեստների առարկայական մշակումով։ Նկարիչը չի սիրել վառ գույներ։ Զգեստները նկարված են սրճագույնով, կապույտով, մոխրա-մանուշակագույնով, որոնց կոլորիտը համահնչյուն է պատկերի ընդհանուր կոլորիտին։ Որոշ չափով միօրինակ են դեմքերը և ձեռքերը, նկարված աղյուսագույնի նմանվող գույնով։ Զարմանալի է, որ աչքի առաջ ունենալով Հովնաթանյանների բազմաթիվ ստեղծագործություններ, Սրաբյանը պահպանել է իր ինքնությունը, բոլորովին չենթարկվելով նրանց ազդեցությանը։ Ակադեմիական դպրոցի ազդեցության առկայությունն է, որ տեղի է տվել նկարչին պահպանելու սրճագույն կոլորիտը։ Սակայն նա գտել է ելքը, փարատելու սրճագույնի ստեղծած միապաղաղությունը։ Դիմանկարների համար ֆոն է ընտրել բնությունը, որը զգալի չափով նպաստում է և դիմանկարների արտահայտչականության աշխուժացմանը, և որոշ պայծառություն տալիս պատկերներին։ Բնանկարը ներկայացնում է վերջալույս հիշեցնող երկինք, դաշտավայրի մի փոքրիկ

հատվածով, մշուշոտ չեռներով, որոնք միակերպորեն կրկնվում են բոլոր պատկերներում։ Սխալ կլինի ենթադրել, թե Սրաբյանը մասնակցել է նաև տաճարի նկարազարդմանը, քանի որ Խրիմյանը դեմ էր եկեղեցում զարդանկարներ ունենալուն և ինչպես հայտնի է, նա նույնիսկ եկեղեցու պատերից մաքրել է տվել 17-րդ, 18-րդ դարերում Հովնաթանյանների ձեռքով կատարած բազմաթիվ զարդեր։

Սուլթան Աբդուլ Ազիզի պալատում Սրաբյանը աշխատել է որպես դիմանկարիչ և, ըստ երևույթին, բնանկարիչ։ Սուլթանի դիմանկարի մասին անմիջական հիշատակություն կա. կա նաև տեղեկություն այն մասին, որ սուլթանը այնքան էր հարգում Սրաբյանին, որ նրան փաղաքշորեն անվանում էր «Փոքրիկ Այվազովսկի»։

Սրաբյանը Պոլսում զբաղվել է նաև ուսուցչական աշխատանքով։ Դասավանդել է գծանկար ամերիկյան Ռոբերտ կոլեջում, ինչպես նաև տեղի հայկական դպրոցներում, առողջ հիմքերի վրա դնելով մանուկ սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության գործը։

Չնայած թուրքական պալատում ունեցած նրա հեղինակության և վայելած հարգանքին, նա չի համարձակվում մնալ Պոլսում Սուլթան Համիդի, այդ հայատյաց միապետի գահակալության տարիներին։ Արևմտյան Հայաստանում սկսված կոտորածների սարսափի տակ, Սրաբյանը 1896 թվականին հեռանում է Պոլսից, միանալով Բուլղարիա փախչող գաղթականներին։ Իր կյանքի վերջին տարիները նա անց է կացնում Սոֆիայում, հովանավորվելով Բուլղարիայում ապրող և բարձր պաշտոններ վարող Ռոբերտ կոլեջի իր նախկին սաների կողմից։

Տ. Չյոկյուրյանի հոդվածում նշվում է, որ Տ. Էքսերջյանը և Պ. Սրաբյանը, բացի մասնավոր հանձնարարություններից՝ շենքերի նկարազարդումներ, դիմանկար կամ բնանկար նկարելուց, մասամբ զբաղված են եղել նաև եկեղեցական պատկերներ նկարելով, երբեմն ինքնուրույն մտահղացմամբ, երբեմն ընդօրինակումներով։

Ինչպես տեսանք, Պոլսում ապրած ու ստեղծագործած արվեստագետների՝ Ռ. Բեյզադի, Ա. Սաքայանի, Տ. Էքսերջյանի և Պ. Սրաբյանի ստեղծագործությունների մեջ կրոնական թեմայով պատկերները նշանակալի տեղ են գրավել։ Նկատի պետք է ունենալ, որ այդ պատկերները կատարված են եղել աշխարհիկ ոգով, որպիսի երևույթ ընդհանրապես բնորոշ է 19-րդ դարի հայ արվեստի համար։ Սրբերի պատկերները կատարվել են գրեթե ռեալիստորեն և ինչպես տեսանք Ումետի գործերի մասին Չյոկյուրյանի նկարագրությունից, այդ պատկերների մեջ կերպարները մեկնաբանվել են մարդկային ռեալ հոգեբանական ապրումները նկարագրով և բազմազան արտահայտություններով։ Բնական է, որ 19-րդ դարում արվեստում այլևս տեղ չէին գտնելու միջնադարյան սրբապատկերի ավանդություններն ու հասկացողությունները, մանավանդ որ հիշյալ նկարիչներն իրենց աշխարհըմբռնողությամբ ռեալիստ էին և ստեղծագործում էին միաժամանակ աշխարհիկ թեմաներով։

Այսպիսով, չնայած Թուրքիայի հետամնաց պայմաններին և հայ ժողովրդի նկատմամբ թուրքական կառավարության կիրառած ցեղասպան քաղաքականությանը, հայ նկարիչները 19-րդ դարում պահպանելով իրենց ազգային ոգին, մի կարճատև ժամանակամիջոցում, Արևմտյան Հայաստանում պահպանել են իրենց ազգային կուլտուրան, և գրականության, կերպարվեստի, երաժըշտության, թատրոնի, ճարտարապետության ասպարեզում ստեղծել են մեծարժեք նմուշներ, որպիսիք նպաստել են Արևմտյան Հայաստանում ապրող հայ ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի հարստացմանը։

РЕЗЮМЕ

Настоящий труд, посвященный истории армянского изобразительного искусства, охватывает период XVII и первой половины XIX веков.

До первой половины XVII века Армения то постоянно подвергалась нашествиям врагов, то становилась ареной сражений между иноземными завоевателями, а затем в результате договора между Персией и Турцией была поделена между ними. Восточная Армения перешла к Персии, Западная—к Турции. За этим последовал длительный мирный период, способствовавший некоторому оживлению экономической и культурной жизни восточной части страны. Восстанавливаются города, села, развиваются ремесла, торговля, растет интерес к наукам. Как в самой Армении, так и в армянских колониях открываются школы, основываются типографии, издаются научные, исторические, художественные книги. Развиваются литература, театр, музыка, архитектура, изобразительное искусство, рождаются новые жанры. В изобразительном искусстве широкое распространение получает светское мировоззрение и реалистический метод восприятия. Этот подъем культуры, который возник в условиях развивающихся буржуазных общественных отношений, был новым этапом в жизни армянского народа.

В XVII—XVIII веках, кроме центральной Армении, очагами развития армянской культуры стали Новая Джуга, Агулис, Тифлис, Львов, Константинополь, Измир, Палестина, Сирия.

В начале XVIII века в Новой Джуге работали Минас Велиджанян и Ованес Мркуз, которые творили в области портрета, бытового жанра, занимались росписью домов и церквей, получив широкое признание не только в армянской среде, но и у иранской дворцовой знати. В Палестине работал дьякон Аствацатур, расписавший армянские церкви в Иерусалиме.

Если в первой половине XVII века армянское искусство развивалось преимущественно вне Армении, то во второй половине века центром его становится центральная Армения, сохранив за собой первенство и в течение XVIII века. Главным заказчиком художественных произведений является Эчмиадзин, вокруг которого и сосредоточились художники.

В середине XVII века среди многих художников выделяется Степанос Леаци, обладавший всесторонними познаниями, одаренный богатым интеллектом и большим вкусом живописца. Он работал в Эчмиадзине, создав ряд картин на религиозные темы, которые отличаются изяществом исполнения, драматическим

содержанием, психологической глубиной и облагороженными образами персонажей. В конце XVII века в связи с усилением армяно-русских экономических, политических и культурных связей в деле тесного сближения армянского и русского искусства важную роль сыграл Аствацатур Салтанян, который был приглашен русским царем Алексеем Михайловичем в Московскую оружейную палату на должность главного художника.

С 80-х годов XVII века в Восточной Армении на художественное поприще выступило поколение Овнатанянов, сохранив монопольное первенство в области живописи до второй половины XIX столетия. Основоположником школы Овнатанянов был Нагаш Овнатан—художник, поэт, ашуг, ученый с глубоко демократическим, гуманным и жизнеутверждающим мироощущением. Являясь придворным художником грузинского царя Вахтанга VI, он делал росписи, писал картины для армянских церквей. Произведениям Нагаша на религиозные темы свойственны сдержанный драматизм, непосредственное реалистическое изображение событий, использование восточного типажа и восточного стиля письма. Последователями Нагаша были его сыновья Акоп старший и Арутюн, его внук Овнатан и правнук Мкртум, которые работали в области религиозной и светской тематической картины, а также портрета не только в Армении, но и в Тифлисе. Они продолжали художественные традиции искусства своих предшественников, став достойными преемниками художественной школы Овнатанянов и во многом содействуя развитию армянской и закавказской живописи второй половины XVIII века.

В Константинополе при дворе турецких султанов работало другое поколение художников наподобие Овнатанянов—поколение Манасов.

XIX век, ознаменовший развитие капитализма в России и присоединение Армении к России, создал новые условия для развития армянского искусства. Благодаря благоприятным условиям получает особое развитие портретный жанр, основоположником которого является сын Мкртума Акоп Овнатанян младший. В его творчестве нашли отражение образы людей старого Тифлиса: торговцев, чиновников, жен богатых купцов, изображенные реалистично и написанные по традиции школы Овнатанянов. В области портрета как живописец и график работал также брат А. Овнатаняна Агафон Овнатанян. Вслед за ним как портретист выступает Степанос Нерсесян, который, получив образование в Петербургской академии художеств, принес с собой благотворное влияние русской реалистической живописи, создав портреты известных армянских деятелей и граждан.

В Константинополе работал ряд художников, среди которых выделялись Петрос Срапян и Умет Бейзад. Последний прославился как первоклассный живописец, писавший религиозные картины и портреты.

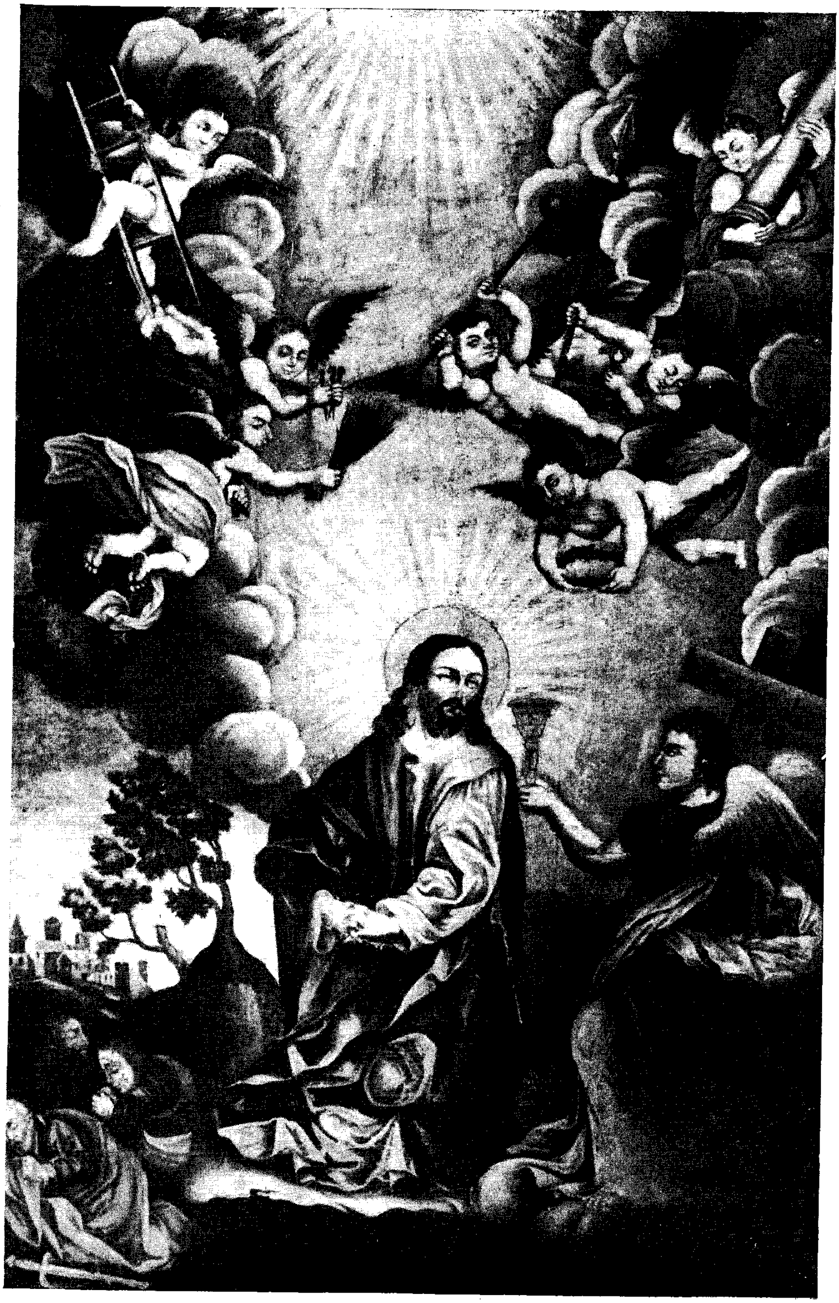
Таким образом, находясь под вековым гнетом чужеземных захватчиков и рассеянный по всему свету, армянский народ не только сохранил свое существование, но и в трудных политических и социальных условиях жизни продолжал создавать художественные ценности, сохранив вековые традиции национального искусства, дальнейшее развитие которого протекает во второй половине XIX и начале XX веков, которому посвящена вторая книга.

ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

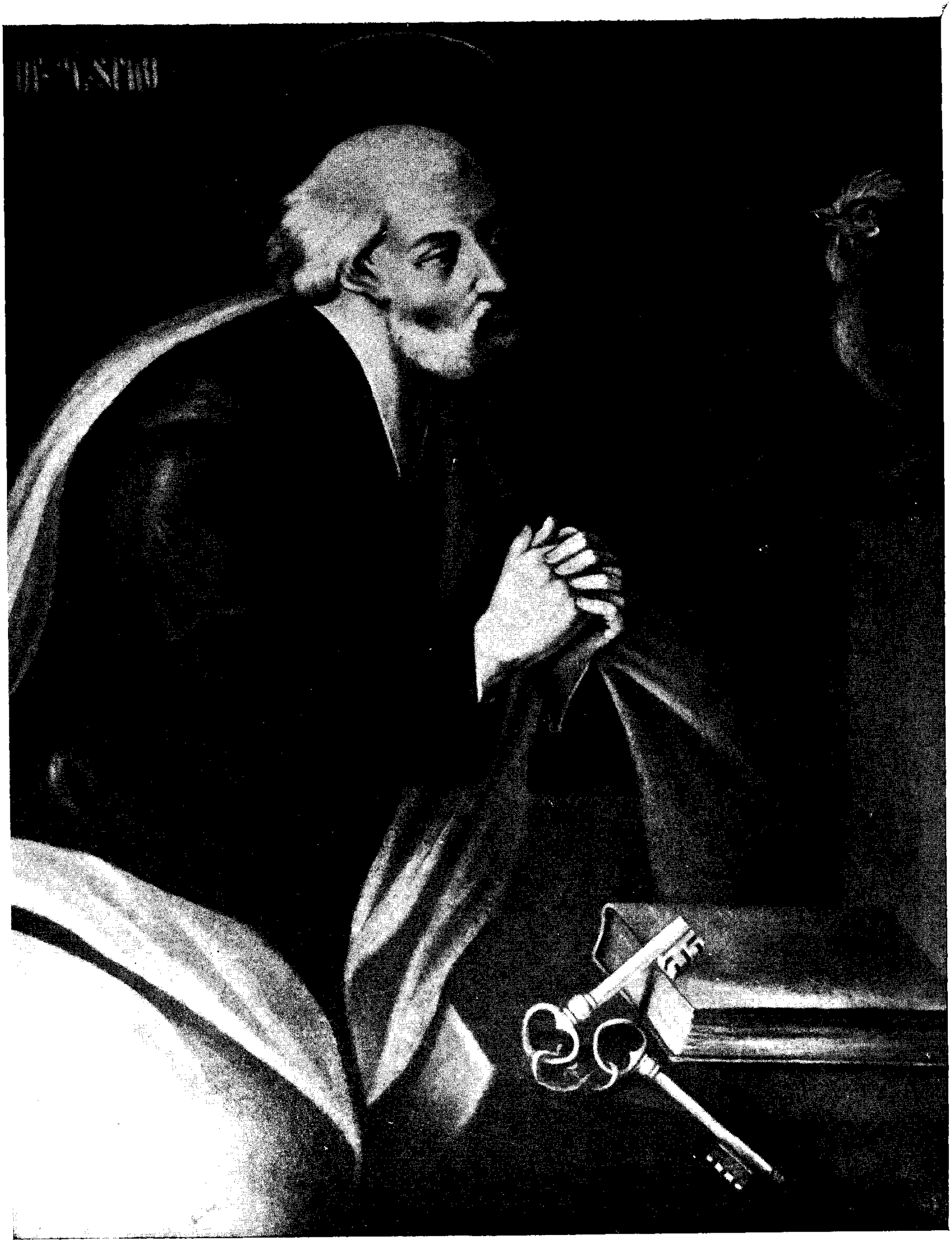
1. Ավետող հրեշտակ

ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ

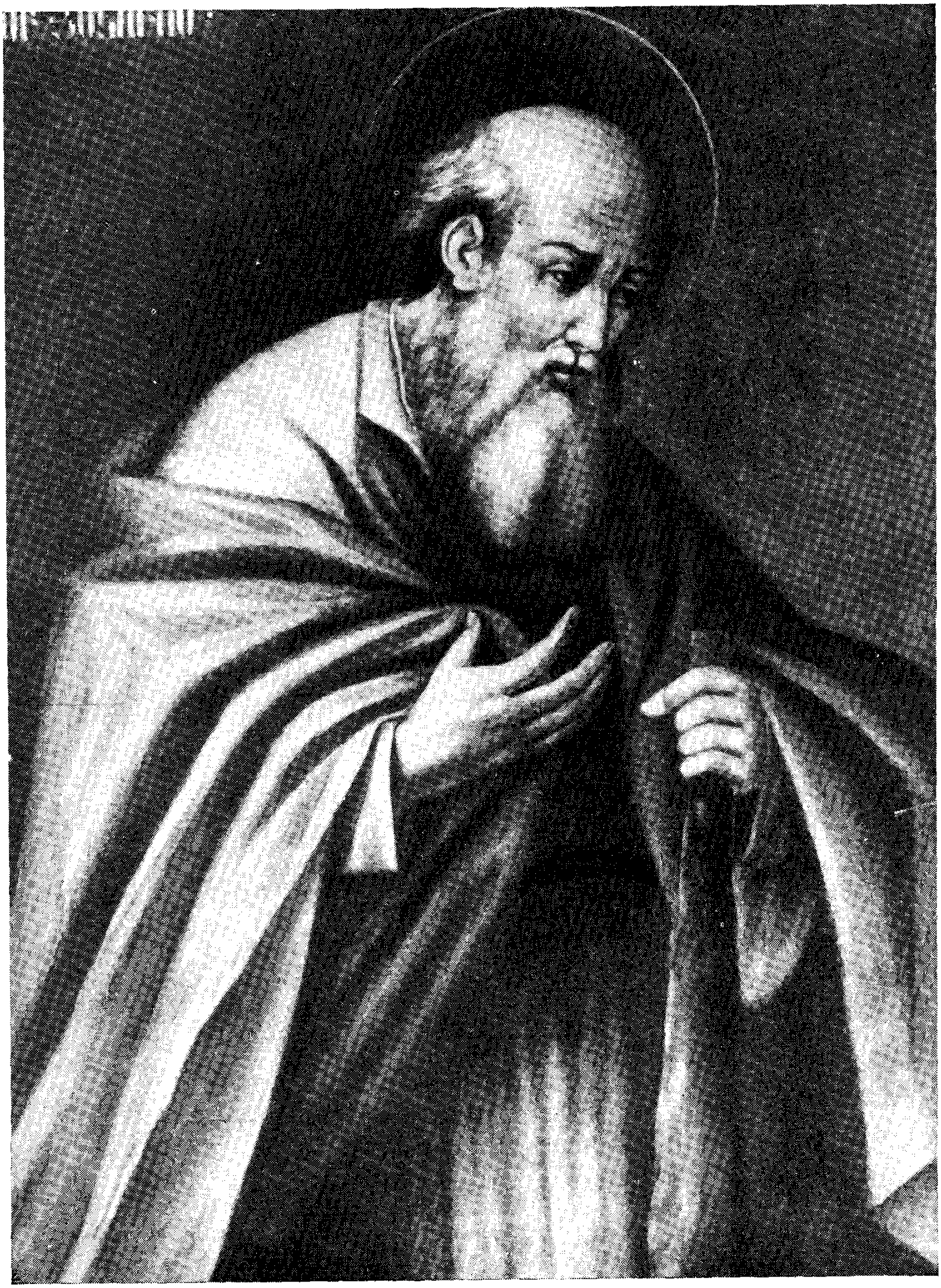
2. Ավետընկալ Մարիամ



3. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ. Քրիստոսը Գեթսեմանիում

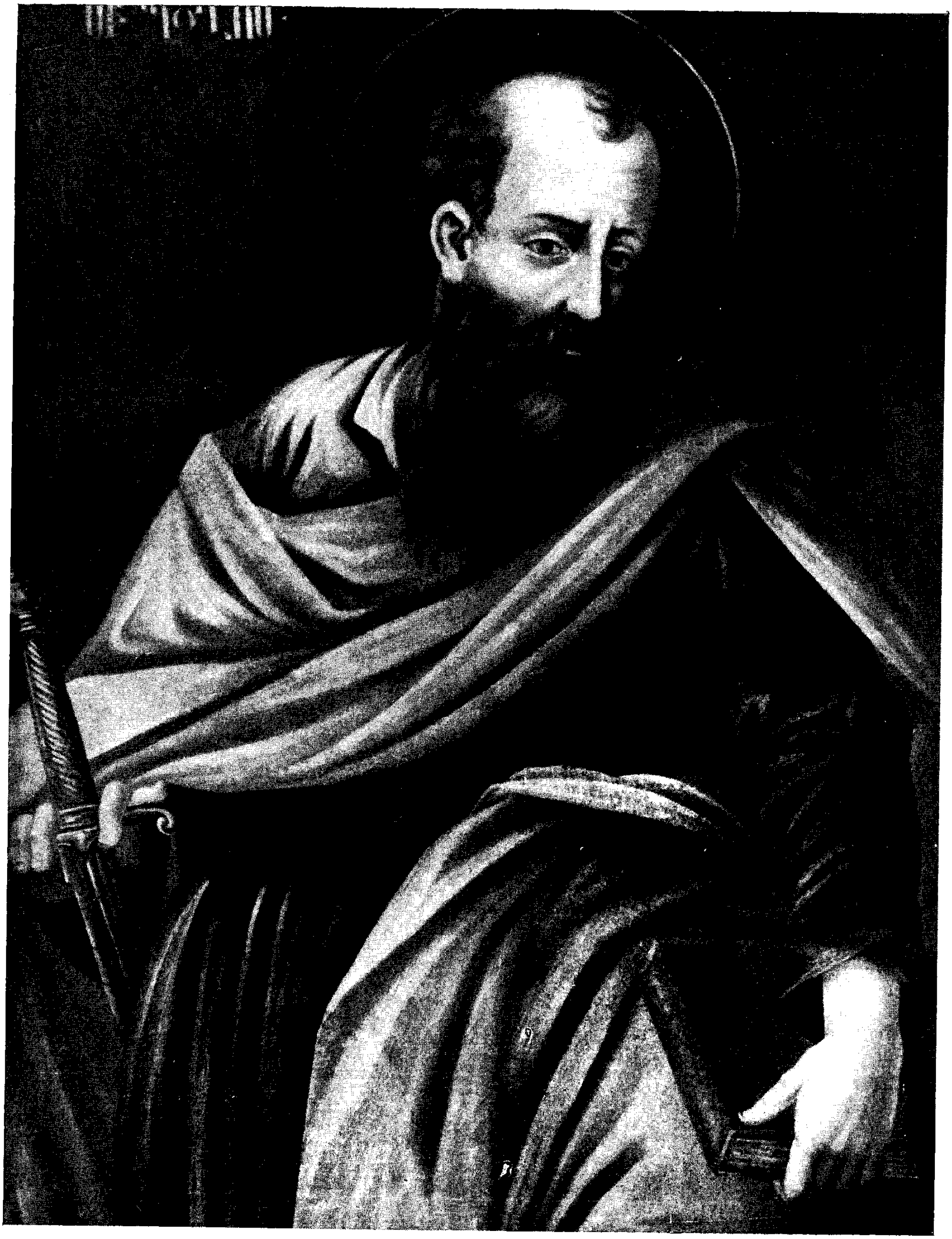


4. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ. Պետրոս առաքյալը

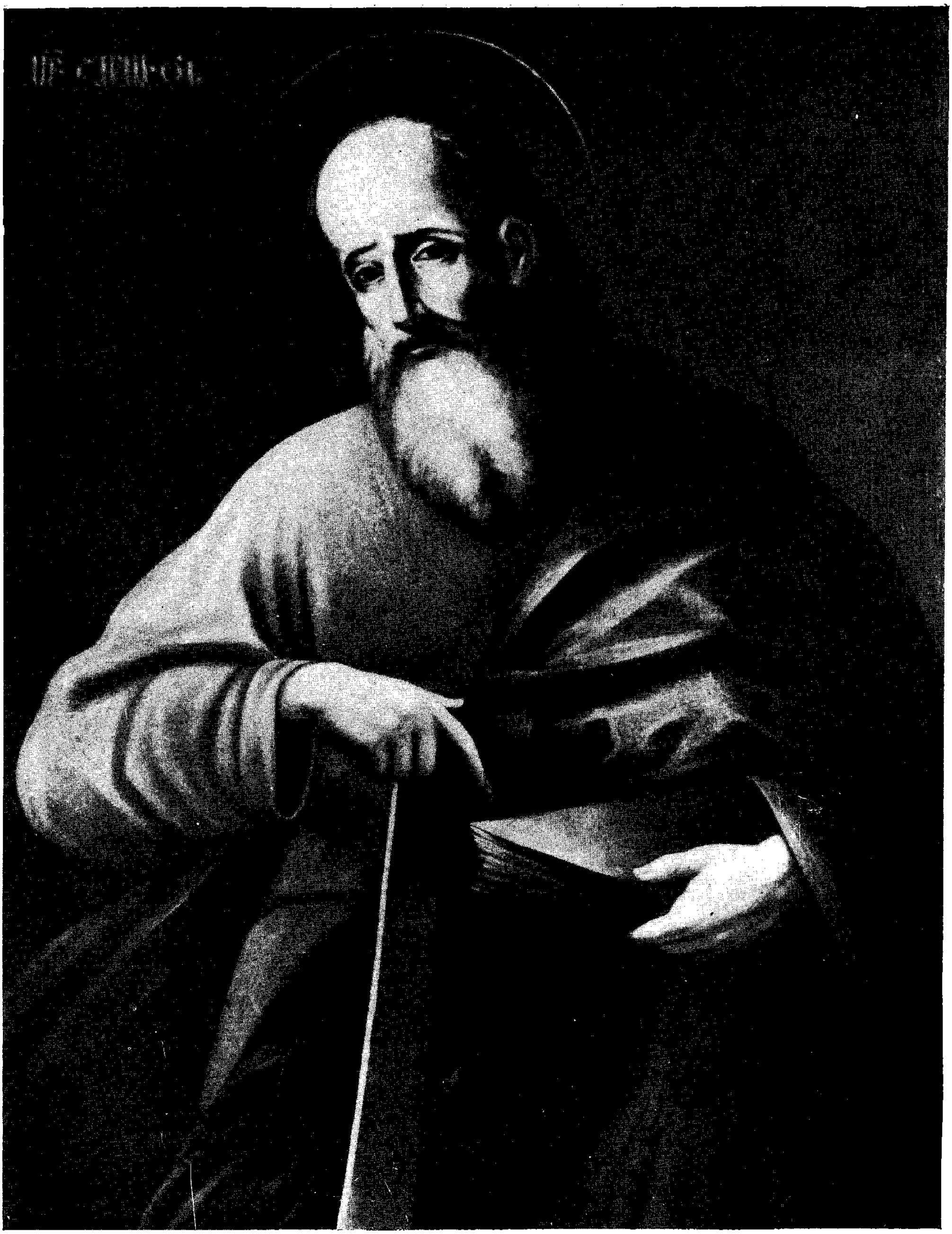


5. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ. Հակոբ Առաքյալը

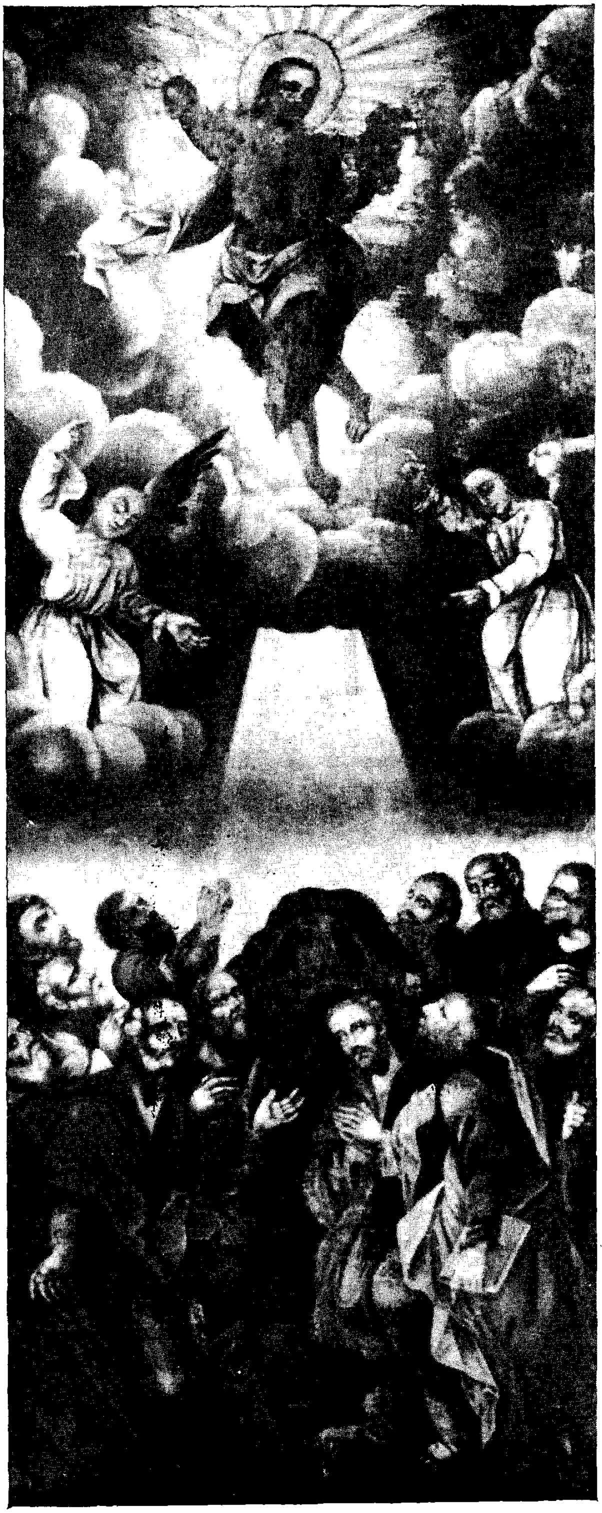
6. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ. Թադևոս առաքյալը



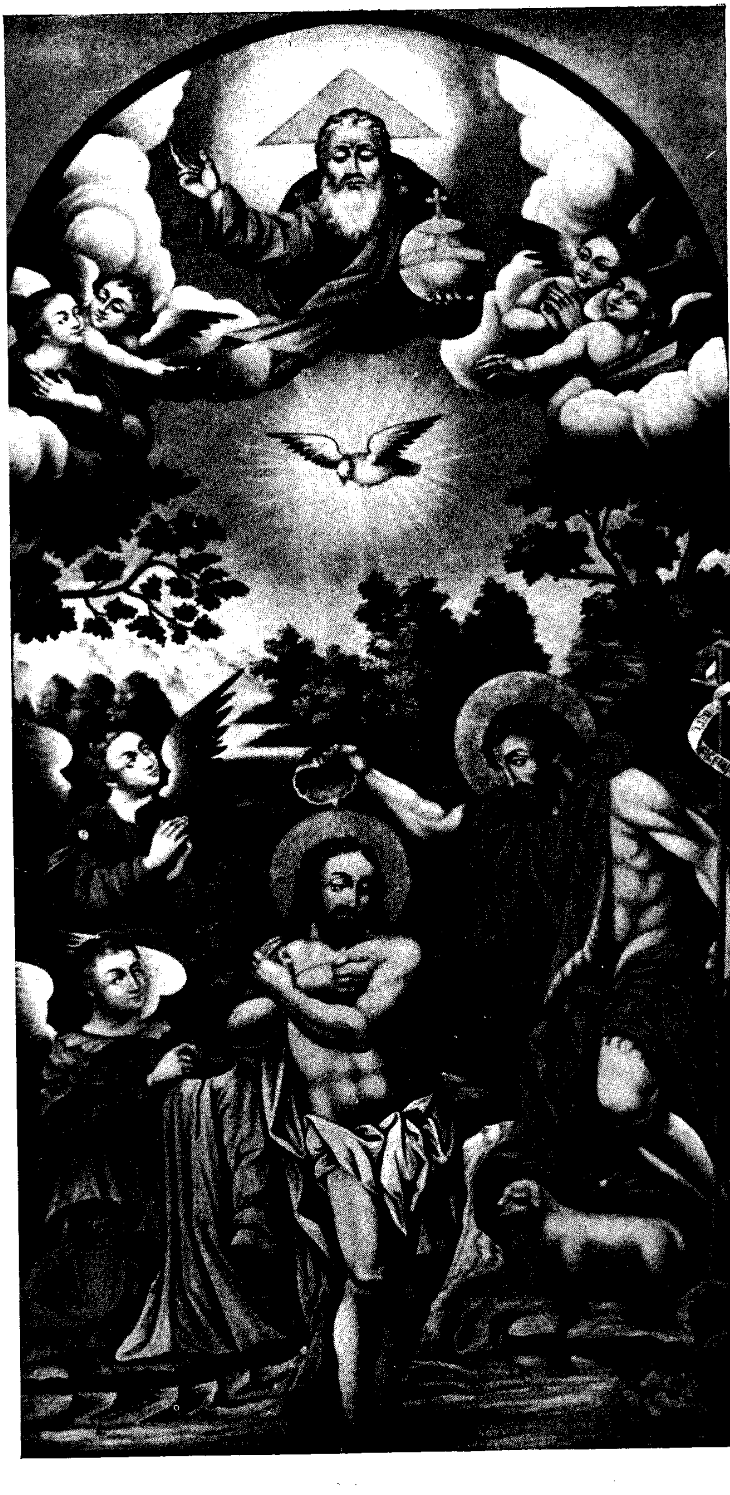
7. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ. Պողոս առաքյալը



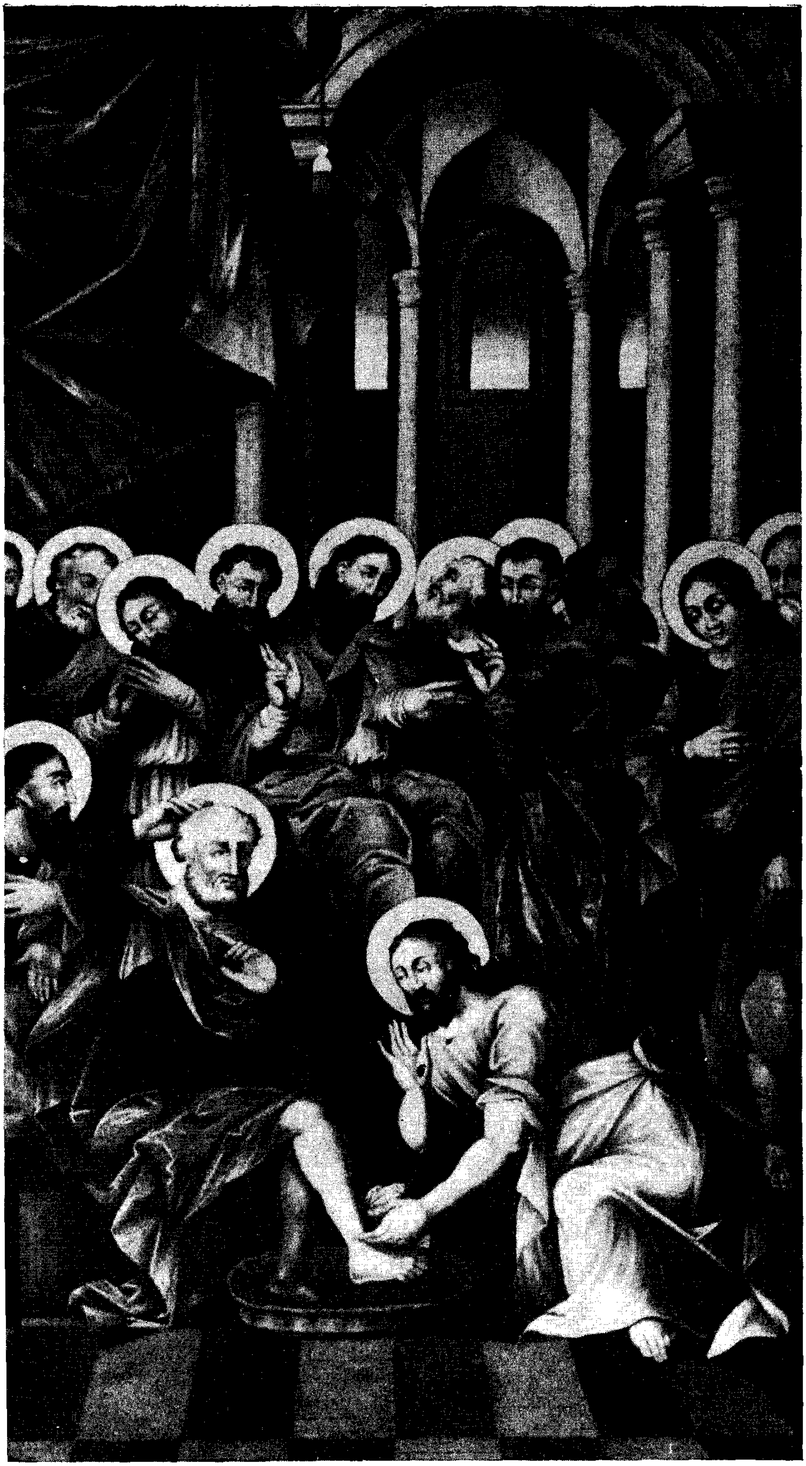
8. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ԼԵՀԱՑԻ. Ս. Շմավոն



9. ՆԱՂԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ. Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին



10. ՆԱՂԱՐՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ.
Քրիստոսի մկրտությունը



11. ՆԱՂԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ.
Ոտնլվա

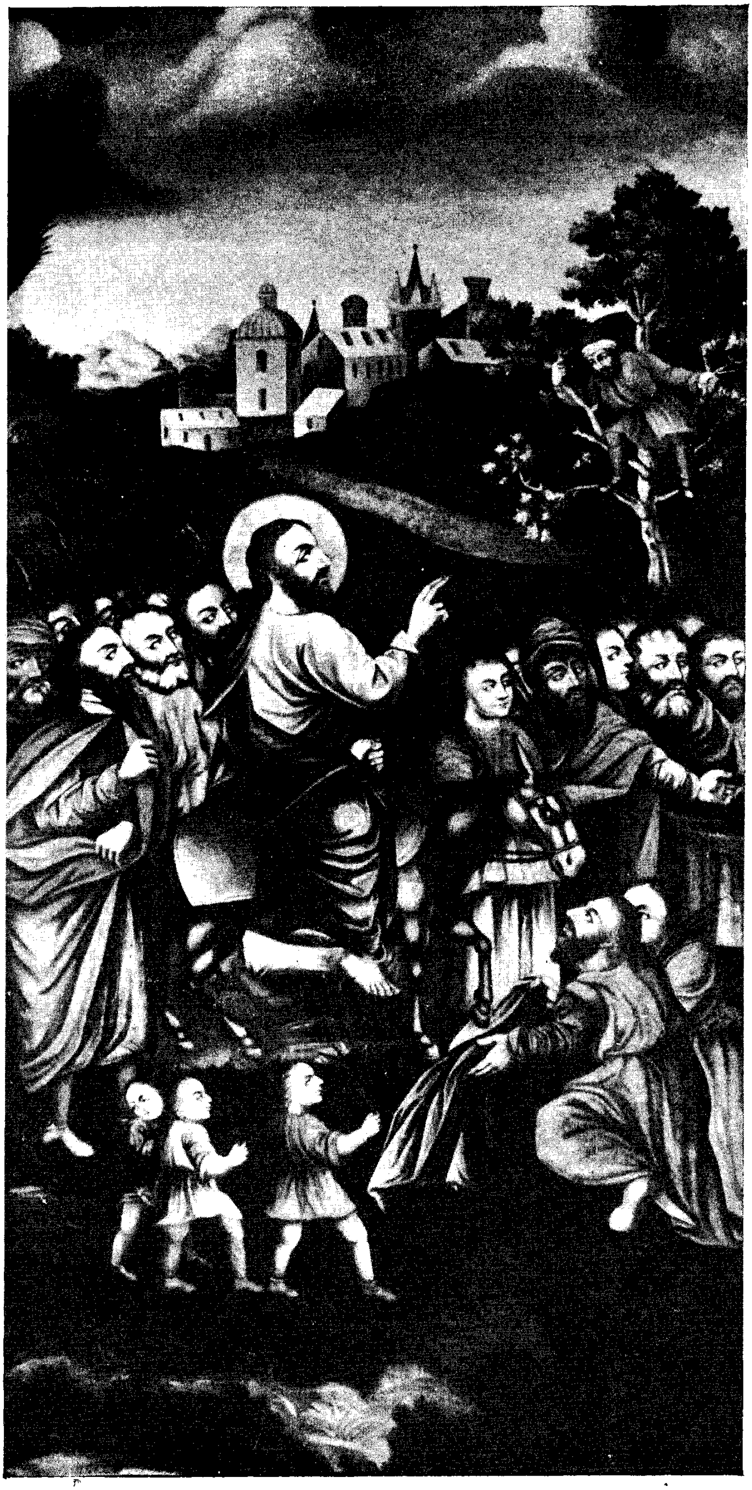
12. ՆԱՂԱՇ ՀՈՎՆԱԹԱՆ
Խորհրդավոր ընթրիք

13. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Հայկ նահապետ

14. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Տրդատ. Աշխեն, Խոսրովիդուխտ

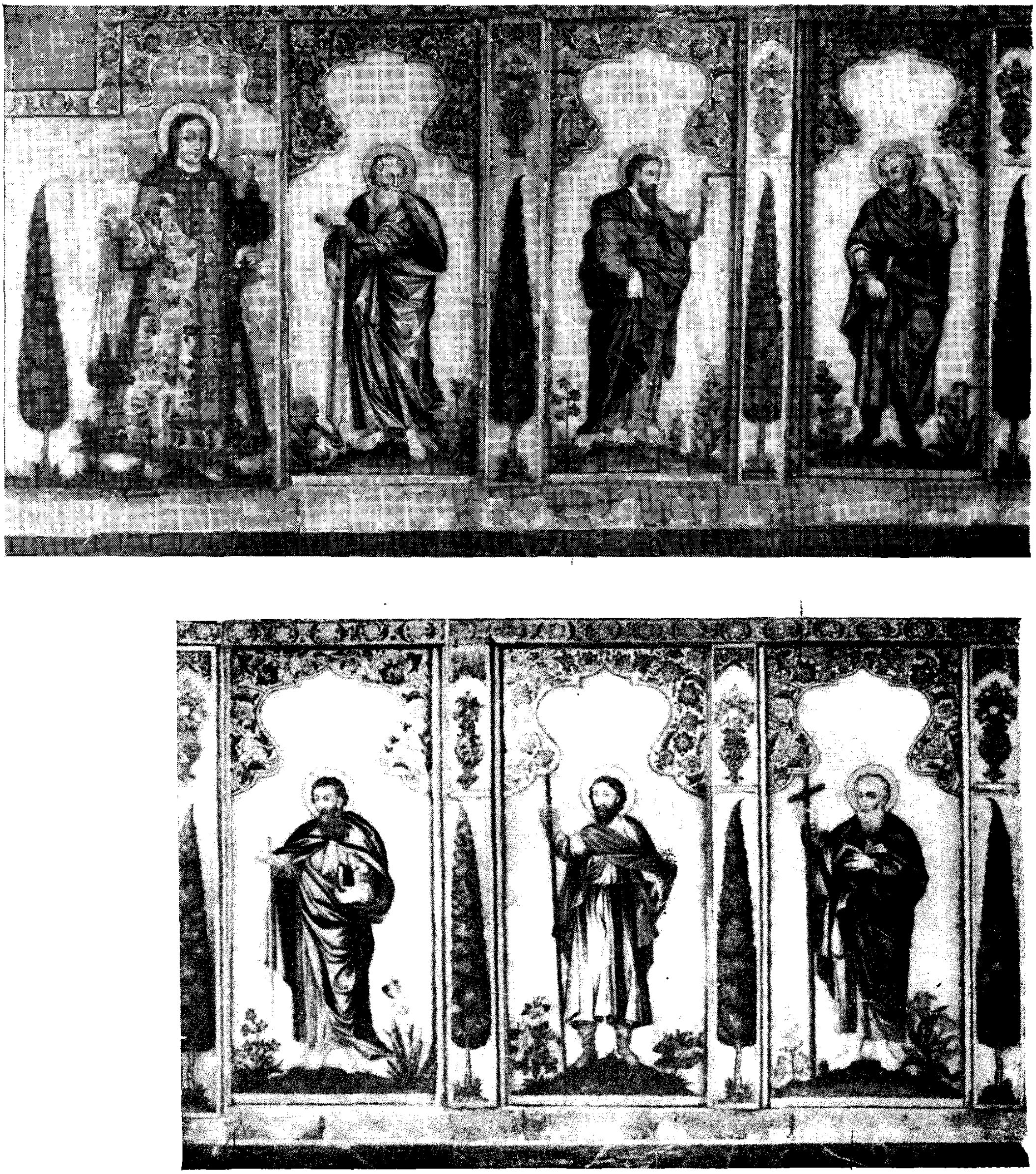
15. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Ս. Գայանե.

16. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Ս. Հռիփսիմե

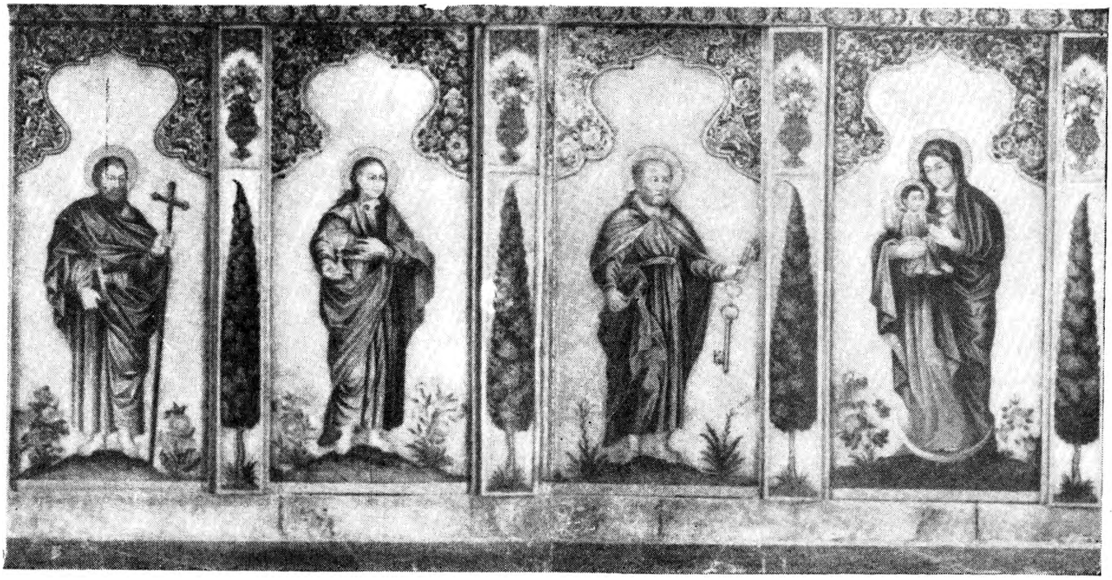


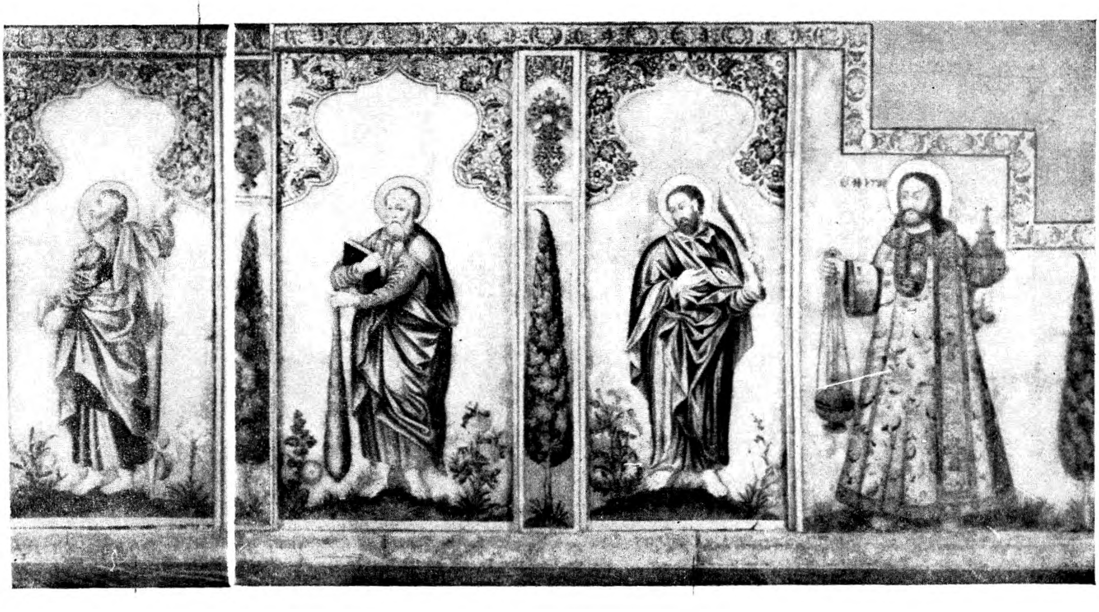
17. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
(դրվագ). Մուտք Երուսաղեմ

18. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ)
Իսահակի զոհաբերումը

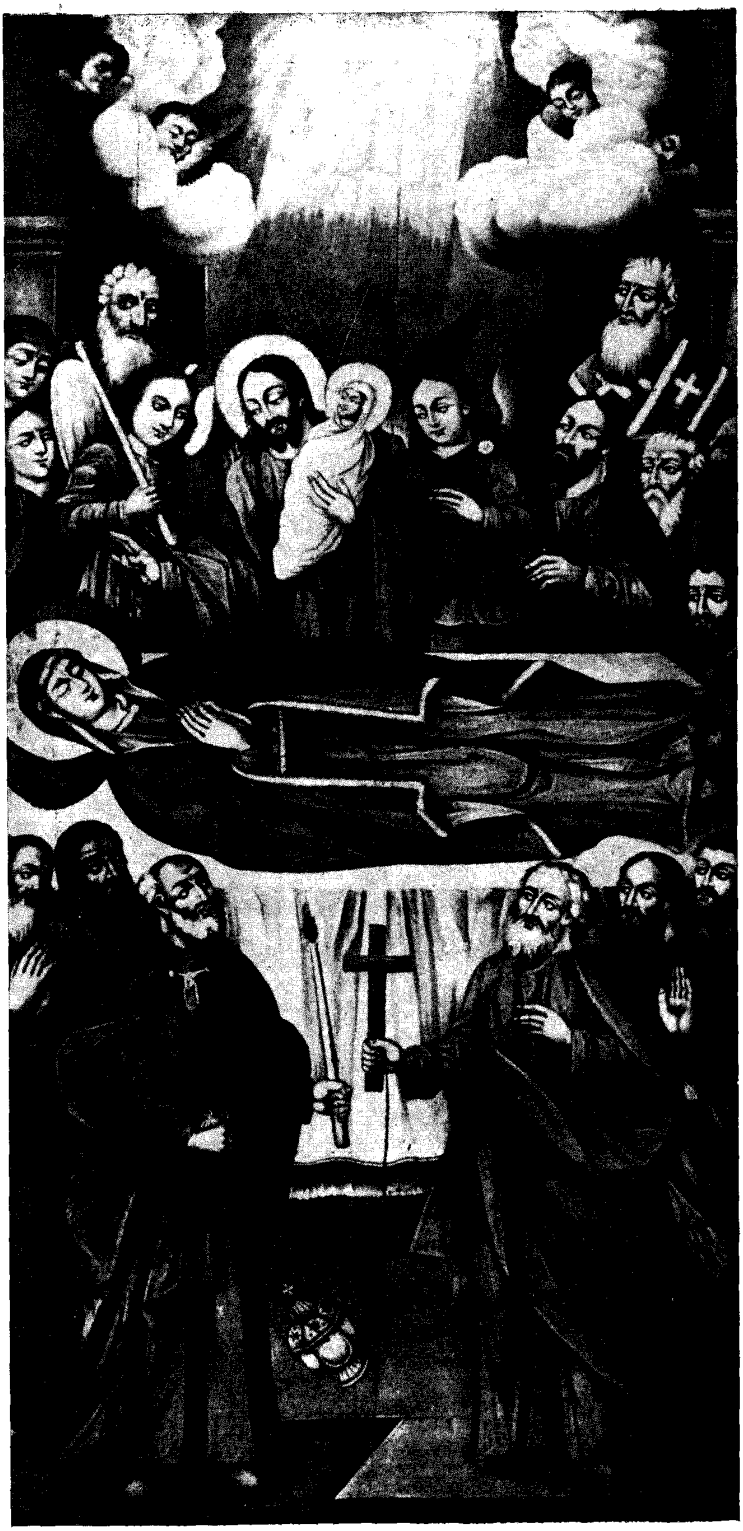


19. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ). Տիրամայրը տասներկու առաքյալների հետ



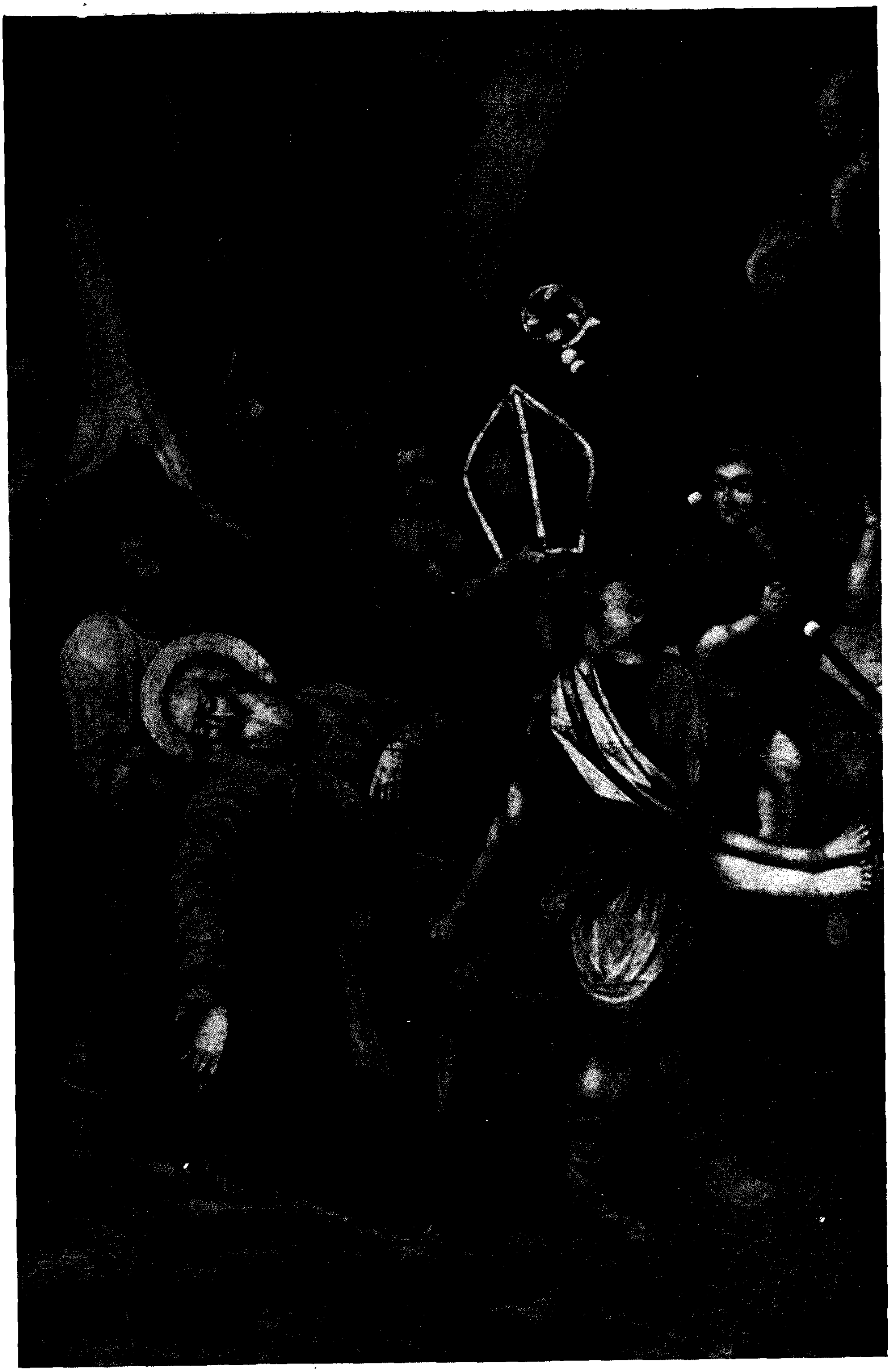


19 ա. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (ավագ).
Տիրամայր. (հատված)



20. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Ննջումն տիրամոր.

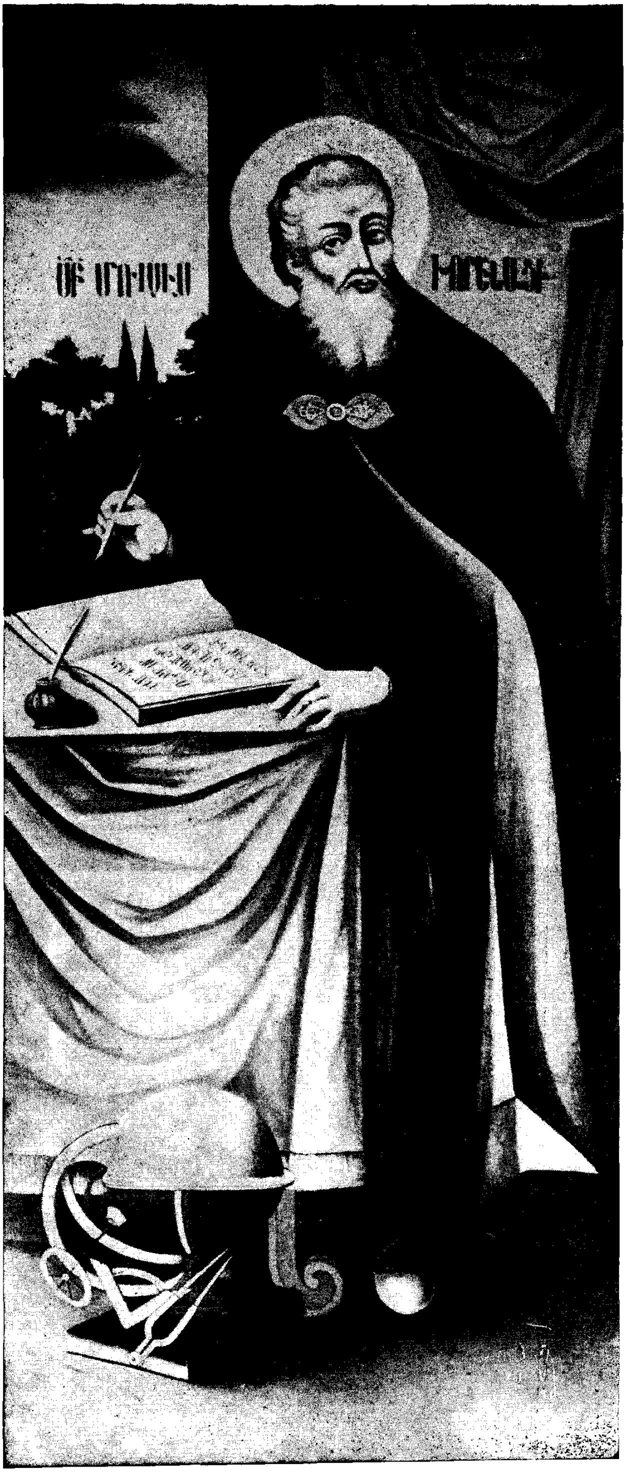
21. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Մոգերի երկրպագում.



22. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Գրիգոր Լուսավորչի թաղումը

23. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Տիրամոր թագադրումը

24. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Քրիստոսի երևալը աշակերտներին.



25. ՀՈՎՆԱԴԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Մովսես Խորենացի

26. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Գրիգոր Տաթևացի

27. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Գաբրիել հրեշտակապետը

28. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Գ. Ճավճավաձեի դիմանկարը

29. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Գ. Ճավճավաձեի կնոջ դիմանկարը

30. ՀՈՎՆԱԹԱՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Վրաց թագուհի Դարեջանի դիմանկարը

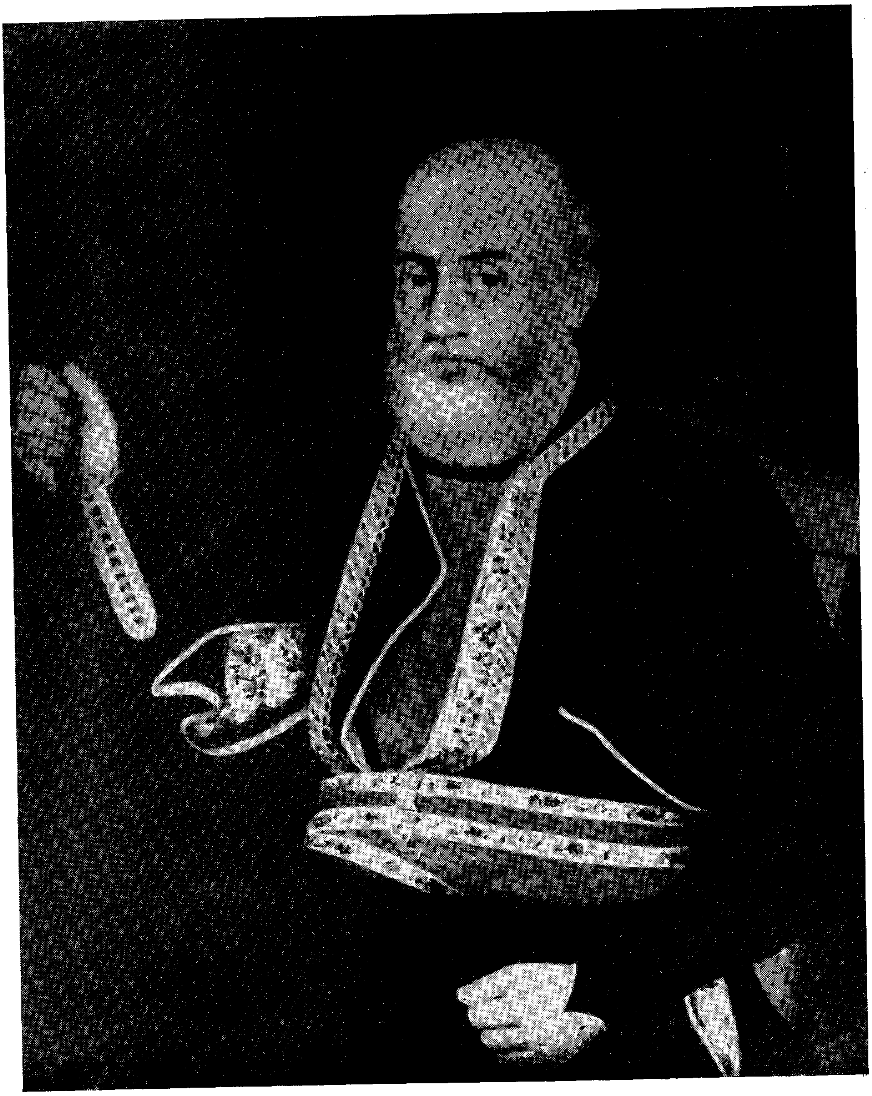
31. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Իրակլի 2-րդի աղջկա՝ Թեկլեի դիմանկարը

32. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Կանացի դիմանկար

33. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ.
Տատիկ և թոռնիկ

34. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Անդրոնիկաշվիլի

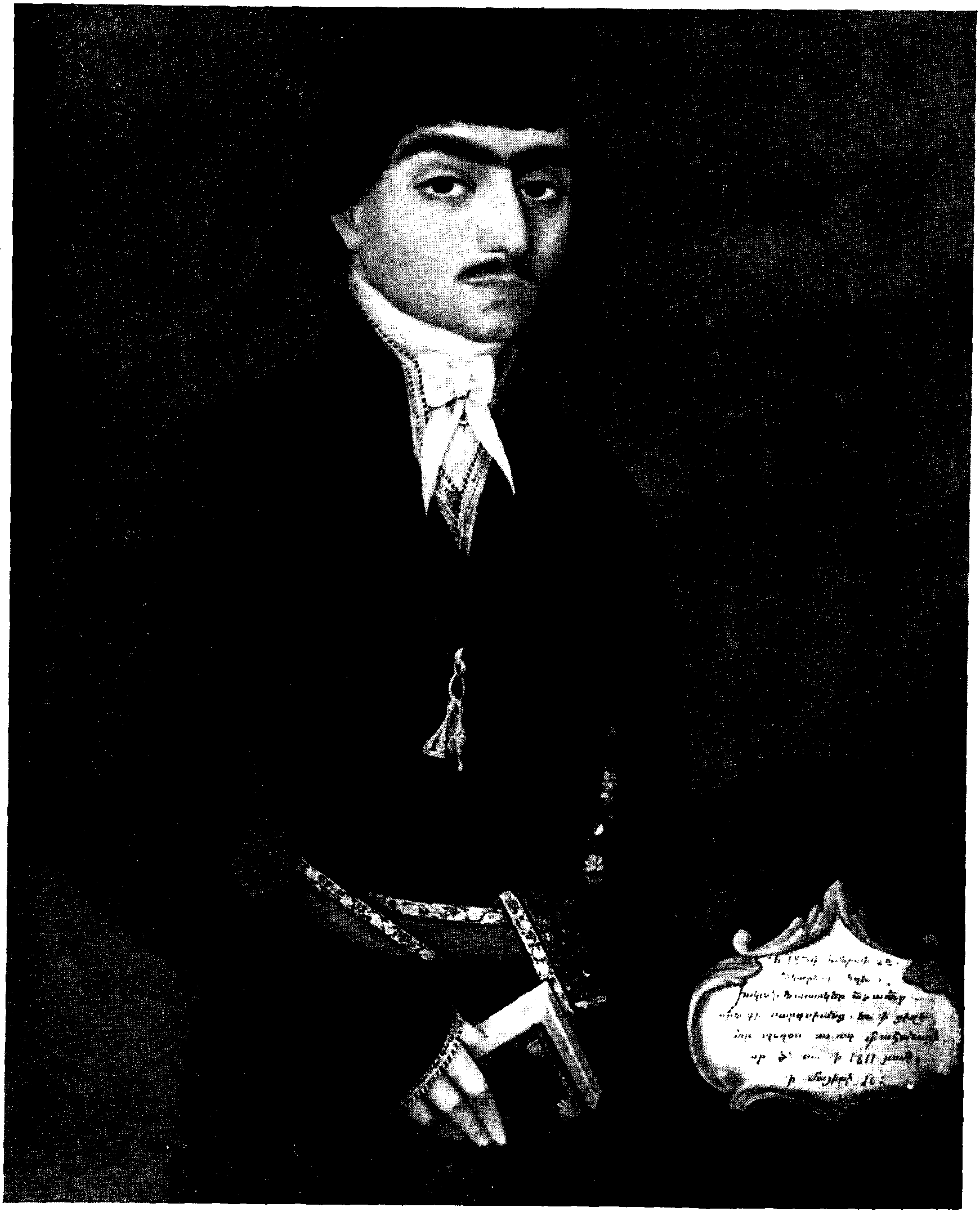
35. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Կանացի դիմանկար



36. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Ծերունի Գուրգենբեկյանի դիմանկարը

37. ՄԿՐՏՈՒՄ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Շուշանիկ Գուրգեներեկյանի դիմանկարը

38. ԱՆՀԱՅՏ ՆԿԱՐԻՉ.
Թադեոս առաքյալ



39. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Տիրացու Ա. Սարգսյանի դիմանկարը

40. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Մելիքովայի դիմանկարը

41. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Նատալիա Թեումյանի դիմանկարը

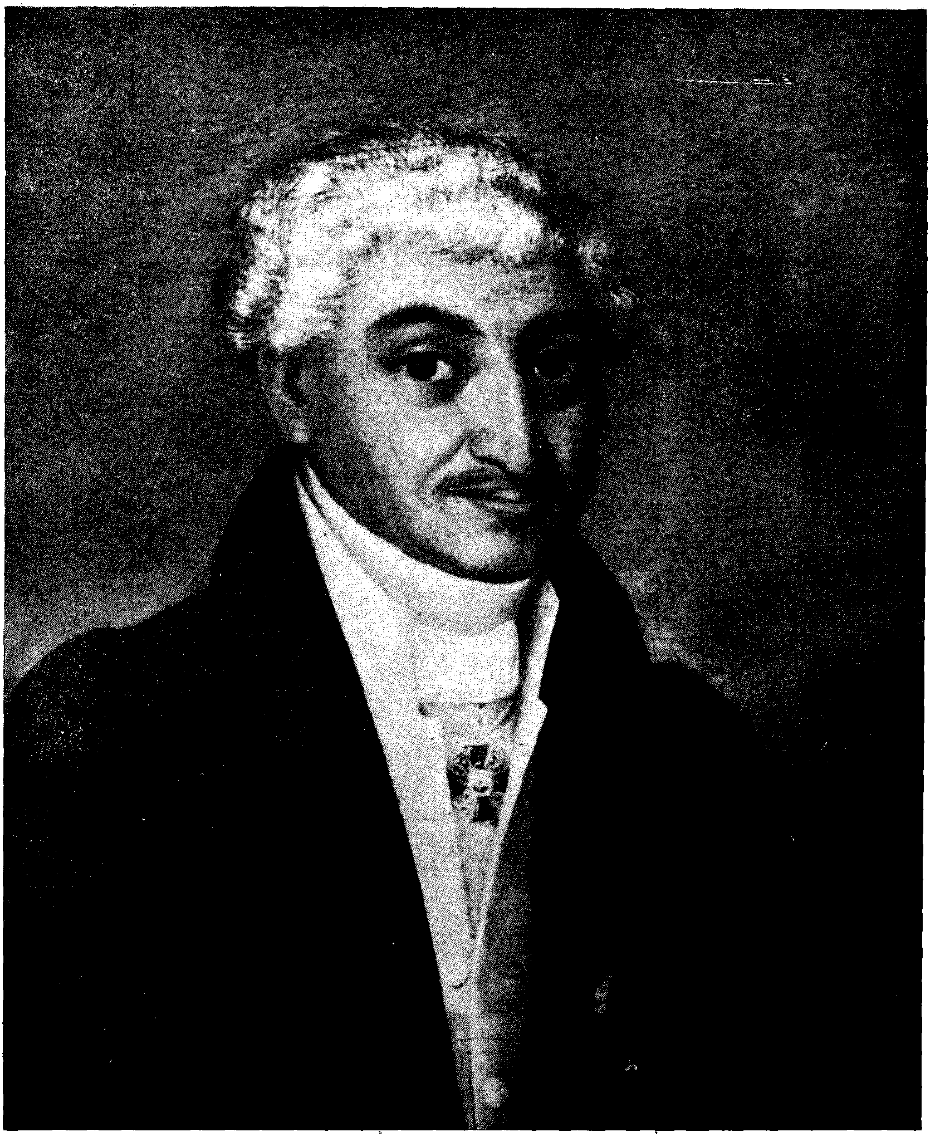
42. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Մովսես Լիլիպարյանի դիմանկարը

43. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Անանյանի դիմանկարը

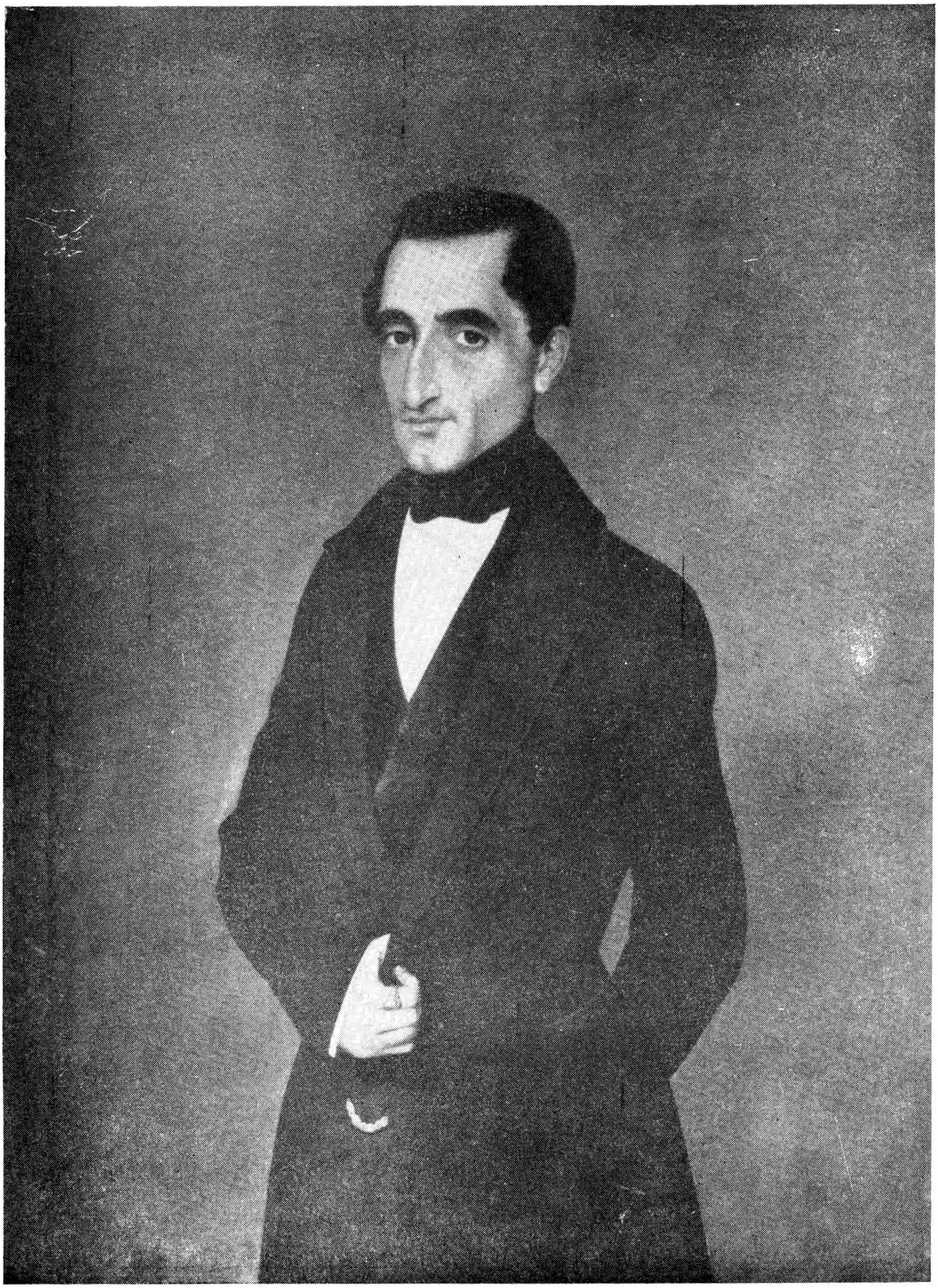
44. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. (կրտսեր). Գրիգոր Միշեսկու դիմանկարը

45. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Գևորգ Քարաչյանի դիմանկարը

46. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցի



47. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր)․ Թ․ Փիրադյանի դիմանկարը

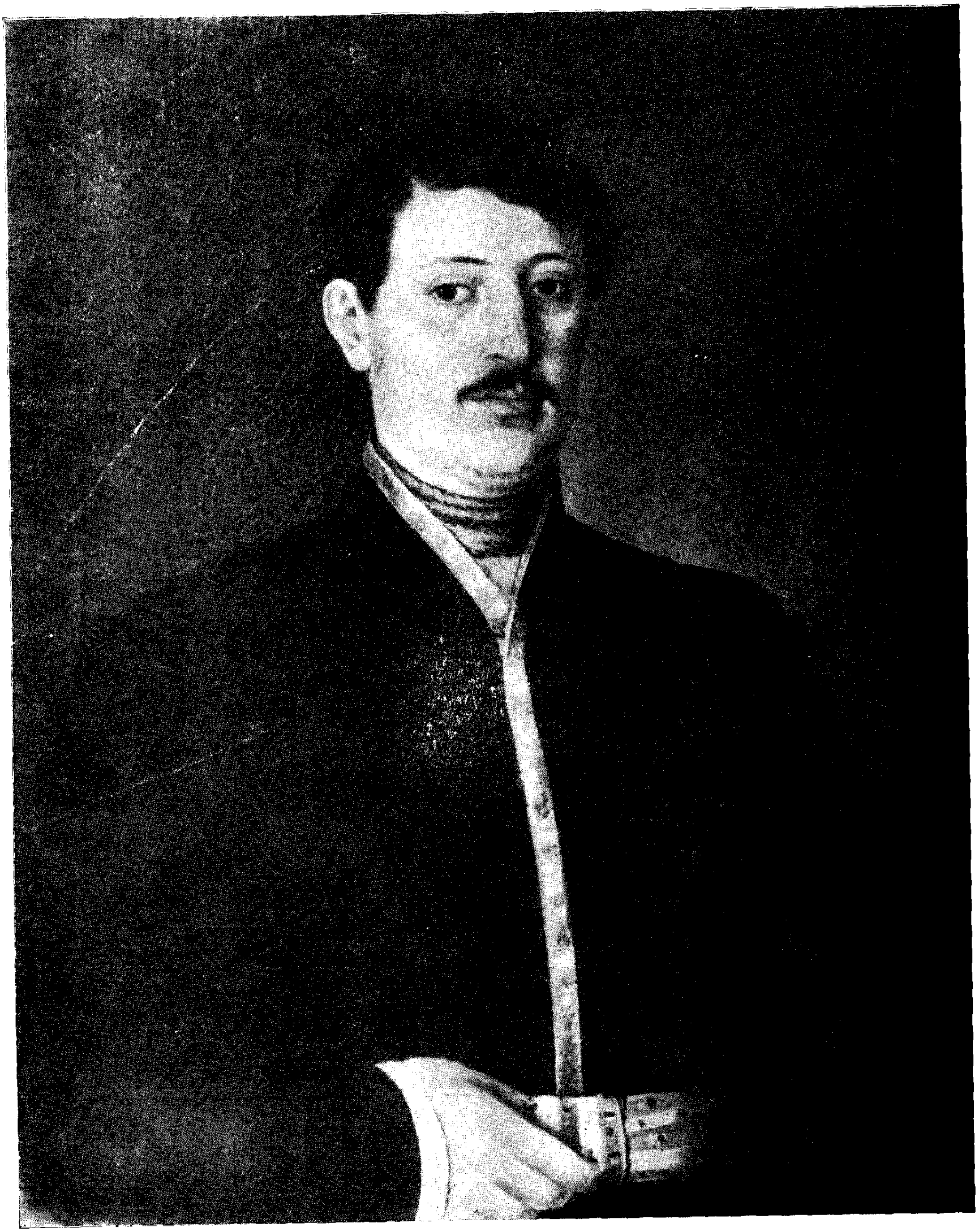


48. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Մելիքովի դիմանկարը

49. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Անհայտ պաշտոնյա համազգեստով

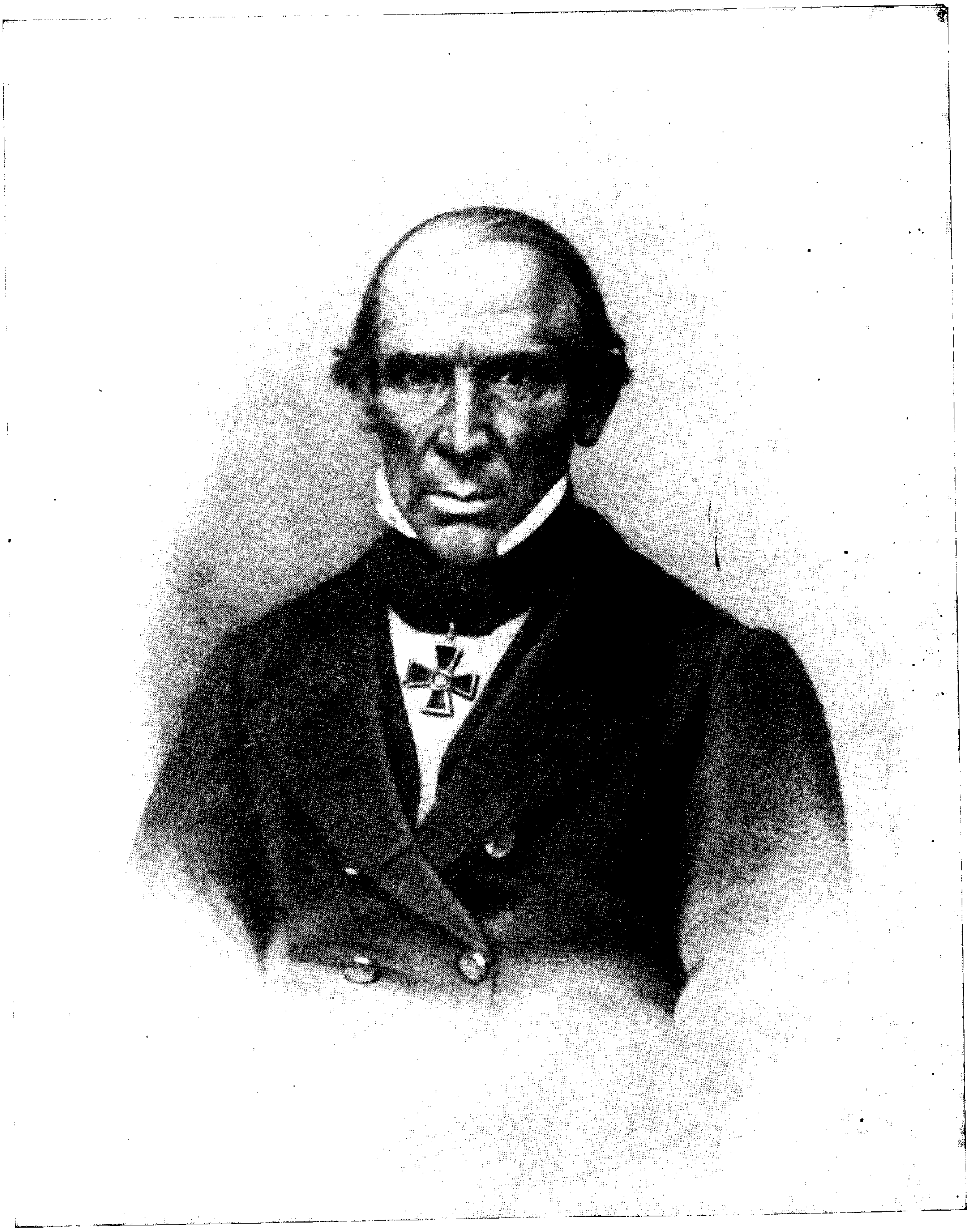
50. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Նինա Ցիցիշվիլի

51. ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ (կրտսեր). Անհայտ կնոջ դիմանկար



52. ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Պ. Պետրոսյանի դիմանկարը

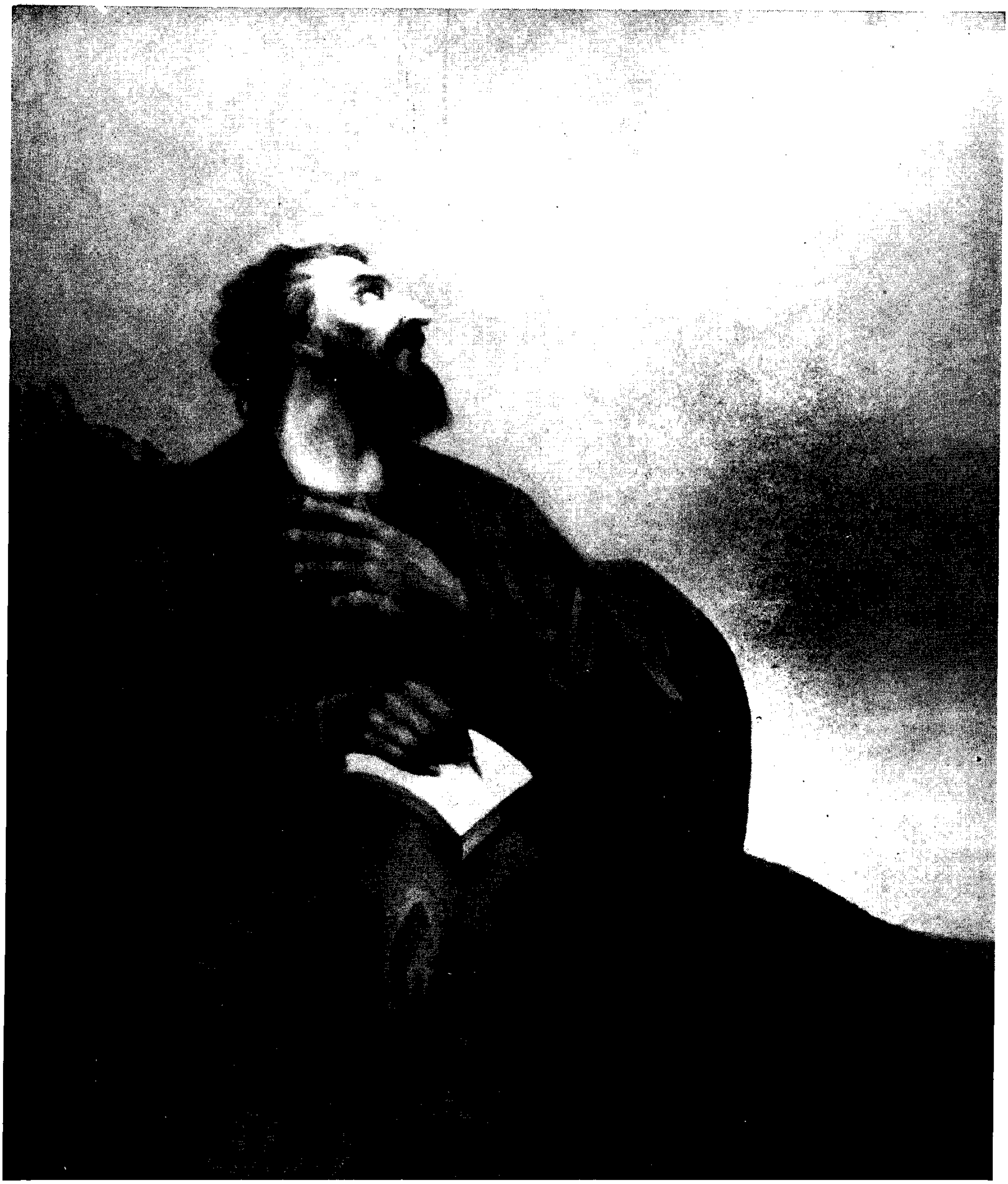
53. ԱԳԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Մ. Ս. Վորոնցովի դիմանկարը



54. ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ. Պրոֆեսոր Վ. Ն. Կարպովի դիմանկարը

55. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Գեներալ Վ. Բեբուտովի դիմանկարը

56. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Մելիք Ադամյանի դիմանկարը



57. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Մեսրոպ Մաշտոց

58. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցի

59. ՍՏԵՓԱՆՈՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ. Անհայտ կնոջ դիմանկար

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Մինաս Ջուղայեցու Հալեպում գտնվելու և եվրոպացի նկարչի մոտ կրթություն ստանալու մասին Հ. Գաբրիելյանը պատմագիր Ա. Դավրիժեցուց մեջբերում անելով, իր «Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն» աշխատության մեջ (2-րդ հատոր, էջ 266), գրաբարից սխալ է թարգմանել «անդ եգիտ զայր ոմն պատկերահան վարպետ» նախադասությունը, «եգիտ զայր» բառերը կարդալով Եղիազար և այդպիսով հաստատելով, որ դա Մինասի ուսուցչի անունն է։ Ցավոք սրտի, առ այսօր ոչ մի աղբյուրի մեջ չի հայտնաբերված Մինասի ուսուցչի անունը և նրա ով լինելը։ Ճիշտ չէ Հ. Գաբրիելյանի ենթադրությունը նաև Մինասի ուսուցչի ֆրանսիացի լինելու մասին, որովհետև Դավրիժեցու մոտ «ֆրանկ» բառը գործածված է եվրոպացի իմաստով։

2. Վ. Պարսամյանի «Հայ ռուսական հարաբերությունները 17-րդ դարում» գրքում (1953 թ., Երևան, էջ 66) հրատարակված փաստաթղթերում իրոք կա հիշատակված Աստվածատուր Սալթանյանի նկարած «Խորհրդավոր ընթրիքը», որը նվիրվել է Ալեքսեյ Միխայլովիչին, բայց հայերեն բնագրում հիշատակված է միայն նյութը՝ պղինձը, որի վրա նկարված է եղել։ Տեքստի թարգմանության հեղինակը մտածելով, որ եթե նկարը պղնձի վրա է, ապա փորագրություն է պղնձի վրա, նկարել բառի փոխարեն գործածել է փորագրել բառը և ստացվել է, որ Սալթանյանը զբաղվել է և օֆորտով։ Առայժմ տվյալներ չկան հաստատելու, որ Հայաստանում 17-րդ դարում օֆորտի տեխնիկան հայտնի եղած լինի, չնայած մետաղի վրա փորագրելու տեխնիկան Հայաստանում շատ ավելի վաղ հայտնի է եղել։ Դա կարող էր կատարված լինել ձիթաներկերով, մանավանդ, որ Սալթանյանին լավ ծանոթ էր օլիֆ պատրաստելու եղանակը։ Իսկ պղնձի վրա փորագրված նկարը չէր կարելի մատուցել առանց թղթի վրա արտատպելու։

3. 1667 թվականի ապրիլին, Ալեքսեյ Միխայլովիչ կայսրին գրած Աստվածատուր Սալթանյանի աղերսագրում ասված է՝ «Մեծդ թագավորի ցուցումով ես մեկնեցի քեզ մոտ—Մոսկվա, կատարելու քո բոլոր գեղանկարչական գործերը և աշխատեցի ութ տարի։ Այժմ քո ցուցմունքով մնացի քեզ մոտ, ծառայելու և աշխատելու հավերժ, և սիրելով սուրբ ուղղափառ քրիստոնեական հավատը, թողնելով իմ երկիրը, հորս, մորս և իմ ամբողջ ցեղը, կնքվեցի ուղղափառ հավատի»։

4. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին 5—6-րդ դարերի ճարտարապետական հուշարձան էր։ Գտնվում էր Խ. Աբովյանի և Հ. Թումանյանի անվան ներկա փողոցների հատման վայրում, «Մոսկվա» ամառային կինոթատրոնի տեղը։

5. 1938 թվականին որոշ եկեղեցիներ փակվեցին և դրանց գույքի այն մասը, որը ներկայացնում էր պատմական, գեղարվեստական արժեք, հանձնվում էր թանգարաններին։ Այդ առթիվ կազմված էր հատուկ հանձնաժողով, որի մեջ մտնում էի և ես, որպես պետական

պատկերասրահի ներկայացուցիչ։ Տարբեր եկեղեցիներից ընտրվեցին որոշ նկարներ և տեղափոխվեցին Պետական պատկերասրահ։

6. «Խորհրդավոր ընթրիքը» բազմաթիվ այլ եկեղեցական պատկերների հետ Պետական պատկերասրահ էր տեղափոխվել Էջմիածնից և գտնվում էր չափազանց քայքայված վիճակում։ Կտավը փտել էր. դառնալով այնքան փխրուն, որ փշրվում էր, կողքերից կտրտվել էր, մեջտեղից պատռվել, իսկ պատկերն այնքան էր սևացել, որ աշակերտների դեմքերը հազիվ էին նշմարվում։ Պատկերասրահի վերանորոգիչ Վարդգես Բաղդասարյանի ջանքերով 1967 թվականին այն ենթարկվեց հիմնական վերանորոգման. նախ ազատվեց իր հին կտավից, տեղափոխվեց նոր կտավի վրա, ապա լավ մաքրման ենթարկվեց, փրկվելով կորստից։

7. Հոդվածագիրը կամ թյուրիմացության մեջ է՝ համարելով Հակոբ Հովնաթանյանին վրացական Ռաֆայել կամ, ըստ երևույթին, այդպես է անվանել, նկատի ունենալով, որ նա աշխատել է Թիֆլիսում։

8. Միշևսկու դիմանկարը գտնվում է Հայաստանի Պետական պատկերասրահում. ձեռք է բերված անցյալում Թիֆլիսում ապրող բժիշկ Նավասարդյանից, որի վկայությամբ Միշևսկին ազգությամբ եղել է լեհ, աքսորված Կովկաս, Լեհաստանում տեղի ունեցած ապստամբությունից հետո, 1855 թվականին։ Ծառայել է ռուսական բանակում։ Միշևսկու աղջիկը եղել է Նավասարդյանի հարսը, որից էլ դիմանկարը անցել է Նավասարդյանին։

9. Ստեփանոս Ներսիսյանը թեպետ մամուլում հիշատակվում է երևանցի, բայց դա ճիշտ չէ։ Նա ծնվել է Էրզրումում, բայց Ռուսաստան գալով, կրթություն ձեռք բերելու նկատառումով ստիպված է եղել թաքցնել իր թուրքահպատակությունը և ծննդավայրը, որպեսզի իրավունք ստանա սովորելու ռուսական ակադեմիայում։

10. «Նորին պայծառափայլություն Կովկասյան փոխարքա իշխան Միխայիլ Սեմյոնովիչ Վորոնցովին, նկարիչ Ներսիսյանից խնդրագիր.

Ցանկանալով ընդունվել ծառայության Թիֆլիսի նահանգային գիմնազիայում գծանկարի ուսուցչի ազատ տեղում, սրան կից ներկայացնելով Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի ատեստատը, համարձակվում եմ խոնարհաբար խնդրելու Ձերդ պայծառափայլությանը՝ որոշելու ինձ գծանկարի ուսուցիչ Թիֆլիսի նահանգական գիմնազիայում։

Ծնված Երևանում, նկարիչ Ներսեսով»։

Ս. Պետերբուրգ, 12 ապրիլի, 1846 թ.։

Ապրում եմ մեծ Սադովայա փողոցում Օրդոնանս Հաուզի մոտ, տիկին Յակովլևայի տանը, ակադեմիկոս Այվազովսկու տանը։

Պատասխանը.—29 մայիսի 1846 թ.

«Նկարիչ պ. Ներսեսովին. Մեզ է ուղարկված Կովկասյան փոխարքային Ձեր գրած խնդրագիրը, որոշելու Ձեզ Թիֆլիսի գիմնազիայում գծանկարի ուսուցչի բացված պաշտոնում։ Նորին պայծառափայլության հանձնարարությամբ պատիվ ունեմ իրազեկ պահելու Ձեզ, որ Ձեր խնդիրը չի կարող բավարարվել այդ պաշտոնը գրավված լինելու պատճառով։ Ատեստատը վերադարձվում է։

Դիրեկտոր՝ Սաֆոնով»։

11. «Ուգոլինոն բանտում» նկարի արտատպումներից երկուսը գտնվում են Հայաստանի Պետական պատկերասրահում։ Դրանցից մեկը ավարտված է, մյուսը անավարտ և էսքիզի տպավորություն է թողնում։ Առաջինի ետևի էջին, ավելի ուշ ժամանակ, կապույտ թանաքով մակագրված է ռուսերեն՝ «Մորոզովը բանտում»։ Երկրորդի վրա, Քաթանյանի որդու՝ Ա. Քաթանյանի ձեռքով, մակագրված է ռուսերեն. «Այս աշխատանքը սկսված է և չի ավարտված իմ հոր՝ Իվան Բաբաևիչ Քաթանյանցի կողմից 1849—1854 թթ»։ Հավանաբար, հիշյալ նկարը փորագրության է վերածված պրոֆեսոր Ուտկինի աշակերտ Լախտինի նկարից, Դանթեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմից ընտրված «Ուգոլինոն բանտում» թեմայով։

12. «Ծաղիկ» պատկերազարդ շաբաթաթերթ, տղոց բաժին. Պոլիս, 1907 թ. ժ տարի։ «Ուղերձ առ Ումետ Պեյզատ»։

ՑՈՒՑԱԿ

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ

Առաքել Դավրիժեցի. *Պատմություն. Վաղարշապատ, 1896 թ.։*

Հարություն Տեր-Հովհանյանց. *Պատմություն Նոր Ջուղայու. հատ. 1,2. Նոր Ջուղա, 1880 թ.։*

Խաչատուր արեղա Ջուղայեցի. *Պատմություն պարսից, ԺԸ դար. Վաղարշապատ, 1905 թ.։*

Հ. Ղ. Ինճիճյան. *Աշխարհագրություն չորից մասանց աշխարհի. մասն Ա. հատոր Ա. (Նոր Հայաստան). Վենետիկ, 1806 թ.։*

Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատյանց. *Նկարագիր ս. Կարապետի վանքից Երնջակա և շրջակայից նորա. Թիֆլիս, 1904 թ.։*

Ղ. Ալիշան. *Այրարատ. Վենետիկ, 1901 թ.։*

Ղ. Ալիշան. *Սիսական. Վենետիկ, 1893 թ.։*

Հովհան եպիսկոպոս Շահխաթունյան. *Ստորագրություն Կաթուղիկե էջմիածնի և հինգ գավառացն Արարատա. հատ. 1, 2. էջմիածին, 1842 թ.։*

Ներսես Ակինյան. *Հովնաթան Նաղաշ և Նաղաշ Հովնաթանյանք և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունք. Վիեննա, 1911 թ.։*

Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցի. *Ջամբռ, Վաղարշապատ, 1873 թ.։*

Մեսր Մսերյանց. *Պատմություն կաթողիկոսաց էջմիածնի. Մոսկվա, 1876 թ.։*

Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանյան. *Համապատում. Պոլիս, 1911 թ.։*

Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանյան. *Ազգապատում. Պեյրութ, հ. 1, 2, 3, 1960 թ.։*

Միքայել վարդապետ Չամչյան. *Պատմություն հայոց. հատ. Ա, Բ, Գ, Վենետիկ, 1876 թ.։*

Գրիգոր ավագ քահանա Աղանյան. *Դիվան հայոց պատմության. Ա, Բ, Գ, Դ. Թիֆլիս, 1899 թ.։*

Հ. Ս. Էփրիկյան. *Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան. Վենետիկ, ս. Ղազար. հ. Ա. 1902 թ., հ. Բ, 1907 թ.։*

Սահակ վարդապետ Աստվածատրյան. *Պատկերացույց հավաքածո մասնավոր հնությանց Մայր աթոռո ս. էջմիածնի և շրջակայից. պրակ Ա. Վաղարշապատ, 1910 թ., պրակ Բ. Երուսաղեմ, 1913 թ.։*

Ա. Չոպանյան. *Նաղաշ Հովնաթան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը. Փարիզ, 1910 թ.։*

Գ. Տեր Մկրտչյան. *«Արարատ» 1899 թ.։*

Գ. Աբով. *Գ. Սունդուկյան. Երևան, 1953 թ.։*

Գ. Լևոնյան. *Աշուղները և նրանց արվեստը. Երևան, 1944 թ.։*

Գ. Լևոնյան. *Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը. Երևան, 1946 թ.։*

Օ. Ալեքսյան. *Հայ նկարիչները և քանդակագործները. (Ֆրանսերեն). Կահիրե, 1959 թ.։*

Մ. Մկրտչյան. *Նաղաշ Հովնաթան. Երևան, 1957 թ.։*

Ձեռագիր № 3628 (4426), *1682 թ., Երևանի մատենադարան։*

Ձեռագիր № 4426. *1765 թ., Երևանի մատենադարան։*

Ձեռագիր № 8645, *1720 թ., Երևանի մատենադարան։*

Ձեռագիր № 1533, 1729—1730 թ., *Երևանի մատենադարան։*

Ձեռագիր № 2162—Տաղարան. *Երևանի մատենադարան։*

Հյուսիսափայլ. *ամսագիր. Մոսկվա, 1860 թ.։*

Մեղու Հայաստանի. *լրագիր. Թիֆլիս, 1860 թ.։*

Արձագանք. *լրագիր. Թիֆլիս, 1886 թ., № 43, 1892 թ.։*

Բազմավեպ. *ամսաթերթ. Վենետիկ, 1907 թ.։*

Բանասեր, *ամսաթերթ, Պարիս, 1905 թ.։*

«Մշակ». *լրագիր. Թիֆլիս, 1884 թ., № 41։*

Տարազ. *շաբաթաթերթ-ամսագիր. Թիֆլիս, 1892, 1902, 1912 թթ.։*

Լումա. *ամսագիր. Թիֆլիս, 1898 թ., № 1։*

Մասիս. *լրագիր. Պոլիս, 1905 թ., թիվ 5։*

Ծաղիկ. *շաբաթաթերթ. Ի տարի. Պոլիս, 1908 թ.։*

Արարատ. *ամսագիր էջմիածնի. Վաղարշապատ, 1901 թ., 1917 թ.։*

Անահիտ. *ամսագիր. Փարիզ, 1911 թ., 1937 թ.,*

Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946 թ.։

№ 5—6, 1939 թ., №1—2։

Հանդես ամսօրյա. *ամսաթերթ. Վիեննա, 1911—1912 թ.։*

Գեղարվեստ. ամսագիր. *Թիֆլիս, 1917 թ. № 6. 1921 թ.։ № 7։*

Տեղեկագիր ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի. *1948 թ., № 4։*

Խորհրդային արվեստ. *ամսագիր. Երևան, 1938 թ.։*

Հայ ժողովրդի պատմություն. *1 մաս, 1951 թ., 2 մաս, 1957 թ., Երևան։*

Հայ գրականության պատմություն. *2 գիրք. Երևան, 1951 թ.։*

Սովետական գրականություն և արվեստ. *Երևան, 1953 թ., № 11։*

Լեո, Հայոց պատմություն, հ. 2,3. Երևան, 1946 թ.։

Б. Денике—Живопись Ирана, Москва, 1938 г.

Проф. В. Парсамян—Армяно-русские отношения в XVII в., Ереван, 1953 г.

Журнал Старые годы, Москва, 1907 г., март.

И. Грабарь—История русского искусства. Выпуск 22, Москва, 1916 г.

А. Леонов—С. Ушаков, Москва, 1945 г.

Е. *Овчинникова*—Портрет в русском искусстве XVII в., Москва 1955.

Ш. Амиранашвили—История грузинского искусства. Москва, 1963 г.

Очерки по истории искусства Армении. Москва, 1939 г.

Г. Гоян— 2000 лет армянского театра, т. I, II, Москва, 1952.

Мгебришвили—Теркулова. Каталог выставки копий фресок дворца Шах-Аббаса I Али Капу в Исфагане. Москва-Тбилиси, 1934.

С. И. Кондаков. Список русских художников. Петербург, 1914.

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՑՈՒՑԱԿ

1. Ստեփանոս Լեհացի. *Ավետող հրեշտակ։ Էջմիածնի հավաքածու։*
2. Ստեփանոս Լեհացի. *Ավետընկալ Մարիամ։ Էջմիածնի հավաքածու։*
3. Ստեփանոս Լեհացի. *Քրիստոսը Գեթսեմանիում աղոթելիս։ Էջմիածնի հավաքածու։*
4. Ստեփանոս Լեհացի. *Պետրոս առաքյալը։ Էջմիածնի հավաքածու։*
5. Ստեփանոս Լեհացի. *Հակոբ առաքյալը։ Էջմիածնի հավաքածու։*
6. Ստեփանոս Լեհացի. *Թադեոս առաքյալը։ Էջմիածնի հավաքածու։*
7. Ստեփանոս Լեհացի. *Պողոս առաքյալը։ Էջմիածնի հավաքածու։*
8. Ստեփանոս Լեհացի. *Ս. Շմավոն։ Էջմիածնի հավաքածու։*
9. Նաղաշ Հովնաթան. *Քրիստոսի հայտնվելը աշակերտներին։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
10. Նաղաշ Հովնաթան. *Քրիստոսի մկրտությունը։ Էջմիածնի հավաքածու։*
11. Նաղաշ Հովնաթան. *Ոտնլվա։ Էջմիածնի հավաքածու։*
12. Նաղաշ Հովնաթան. *Խորհրդավոր ընթրիք։ Էջմիածնի հավաքածու։*
13. Հակոբ Հովնաթանյան *(ավագ)*. *Հայկ Նահապետ։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
14. Հակոբ Հովնաթանյան *(ավագ)*. *Տրդատ, Աշխեն, Խոսրովիդուխտ։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
15. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ). *Ս. Գայանե։ Էջմիածնի հավաքածու։*
16. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ). *Ս. Հռիփսիմե։ Էջմիածնի հավաքածու։*
17. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ). *Մուտք Երուսաղեմ։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
18. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ.) *Իսահակի զոհաբերումը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
19. Հակոբ Հովնաթանյան (ավագ). *Տիրամայրը տասներկու առաքյալների հետ։ Էջմիածնի հավաքածու։*

19 ա. Հակոբ Հովնաթանյան. *Տիրամայրը մանկան հետ։ Էջմիածնի հավաքածու։*

20. Հովնաթան Հովնաթանյան. *Ննջում Տիրամոր։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
21. Հովնաթան Հովնաթանյան. *Մոգերի երկրպագում։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*
22. Հովնաթան Հովնաթանյան. *Գրիգոր Լուսավորչի թաղումը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

23. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Տիրամոր թագադրումը։ Էջմիածնի հավաքածու։*

24. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Քրիստոսի երևալը աշակերտներին։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

25. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Մովսես Խորենացի։ Էջմիածնի հավաքածու։*

26. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Գրիգոր Տաթևացի։ Էջմիածնի հավաքածու։*

27. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Գաբրիել հրեշտակապետ։ Էջմիածնի հավաքածու։*

28. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Գ. Ճավճավաձեի դիմանկարը։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

29. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Գ. Ճավճավաձեի կնոջ դիմանկարը։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

30. **Հովնաթան Հովնաթանյան.** *Վրաց թագուհի Դարեջանի դիմանկարը։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

31. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *Իրակլի 2-րդի աղջկա՝ Թեկլեի դիմանկարը։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

32. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *Կանացի դիմանկար։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

33. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *Տատիկ և թոռնիկ։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

34. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *Անդրոնիկաշվիլի։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

35. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *կանացի դիմանկար։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

36. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *Սերունի Գուրգենբեկյանի դիմանկարը։ Լենինգրադ. մասնավոր հավաքածու։*

37. **Մկրտում Հովնաթանյան.** *Շուշանիկ Գուրգենբեկյանի դիմանկարը։ Լենինգրադ. մասնավոր հավաքածու։*

38. **Անհայտ նկարիչ.** *Թադեոս առաքյալը։ Էջմիածնի հավաքածու։*

39. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Տիրացու Ս. Սարգսյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

40. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Մելիքովայի դիմանկարը։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

41. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Նատալիա Թեումյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

42. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Մովսես Լիլիպարյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

43. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Անանյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

44. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Գրիգոր Միշևկու դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

45. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր):** *Գևորգ Քարաջյանի դիմանկարը։ Մոսկվա, Արևելքի ժողովուրդների արվեստի պետական թանգարան։*

46. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցի։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

47. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Թ. Փիրադյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

48. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Մելիքովի դիմանկարը։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

49. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Անհայտ պաշտոնյա համազգեստով։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

50. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Նինա Ցիցիշվիլի։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

51. **Հակոբ Հովնաթանյան (կրտսեր).** *Անհայտ կնոջ դիմանկար։ Վրաստանի արվեստի թանգարանի հավաքածու։*

52. **Աղաթոն Հովնաթանյան.** *Պ. Պետրոսյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

53. **Աղաթոն Հովնաթանյան.** *Մ. Ս. Վորոնցովի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

54. **Աղաթոն Հովնաթանյան.** *Պրոֆեսոր Վ. Ն. Կարպովի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

55. **Ստեփանոս Ներսիսյան.** *Գեներալ Վ. Բեբուտովի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

56. **Ստեփանոս Ներսիսյան.** *Մելիք Ադամյանի դիմանկարը։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

57. **Ստեփանոս Ներսիսյան.** *Մեսրոպ Մաշտոց։ Էջմիածնի հավաքածու։*

58. **Ստեփանոս Ներսիսյան.** *Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցի։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

59. **Ստեփանոս Ներսիսյան.** *Անհայտ կնոջ դիմանկար։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի հավաքածու։*

ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՆԿԱՐՆԵՐ

I. Ստեփանոս Լեհացի. *Տիրամայրը մեռած Քրիստոսը գրկում և յոթ սուր իր սրտում*
II. Ստեփանոս Լեհացի. *Տիրամայրը նշանակներով*
III. Նաղաշ Հովնաթան. *Սուրբ Հոգու գալուստը*
IV. Հակոբ Հովնաթանյան. (ավագ) *Տիրամայրը մանկան հետ*
V. Հովնաթան Հովնաթանյան. *Քրիստոսի խաչելությունը*
VI. Հովնաթան Հովնաթանյան. *Թագակիր Աստվածածին.*
VII. Անհայտ նկարիչ. *Խորհրդավոր ընթրիք*
VIII. Անհայտ նկարիչ. *Տիրամայրը մանկան հետ*
IX. Հակոբ Հովնաթանյան. *(կրտսեր). Շուշանիկ Նադիրյանի դիմանկարը*
X. Հակոբ Հովնաթանյան *(կրտսեր). Անհայտ մարդու դիմանկար*
XI. Աղաթոն Հովնաթանյան. *Պ. Աղլամանյանի դիմանկարը*
XII. Ստեփանոս Ներսիսյան. *Խնջույք Քուռ գետի ափին*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. **Степанос Леаци.** Ангел из «Благовещения». Собрание Эчмиадзина.
2. **Степанос Леаци.** Мария из «Благовещения». Собрание Эчмиадзина.
3. **Степанос Леаци.** Христос в Гетсеманском саду. Собрание Эчмиадзина.
4. **Степанос Леаци.** Апостол Петр. Собрание Эчмиадзина.
5. **Степанос Леаци.** Апостол Яков. Собрание Эчмиадзина.
6. **Степанос Леаци.** Апостол Татевос. Собрание Эчмиадзина.
7. **Степанос Леаци.** Апостол Павел. Собрание Эчмиадзина.
8. **Степанос Леаци.** Святой Шмавон. Собрание Эчмиадзина.
9. **Нагаш Овнатан.** Явление Христа ученикам. Собрание картинной галереи Армении.
10. **Нагаш Овнатан.** Крещение Христа. Собрание картинной галереи Армении.
11. **Нагаш Овнатан.** Омовение ног. Собрание Эчмиадзина.
12. **Нагаш Овнатан.** Тайная вечеря. Собрание Эчмиадзина.
13. **Акоп Овнатанян** (старший). Патриарх Айк. Собрание картинной галереи Армении.
14. **Акоп Овнатанян** (старший). Трдат, Ашхен, Хосровидухт. Собрание картинной галереи Армении.
15. **Акоп Овнатанян** (старший). Святая Гаяне. Собрание Эчмиадзина.
16. **Акоп Овнатанян** (старший). Святая Рипсиме. Собрание Эчмиадзина.
17. **Акоп Овнатанян** (старший). Выезд в Иерусалим. Собрание картинной галереи Армении.
18. **Акоп Овнатанян** (старший). Жертвоприношение Исаака. Собрание картинной галереи Армении.
19. **Акоп Овнатанян** (старший). Богоматерь с 12-ю апостолами. Собрание Эчмиадзина.

19а. **Акоп Овнатанян** (старший). Богоматерь с младенцем (деталь). Собрание Эчмиадзина.

20. **Овнатан Овнатанян.** Успение Богоматери. Собрание картинной галереи Армении.
21. **Овнатан Овнатанян.** Поклонение волхвов. Собрание картинной галереи Армении.
22. **Овнатан Овнатанян.** Погребение Григория Просветителя. Собрание картинной галереи Армении.
23. **Овнатан Овнатанян.** Коронование Богоматери. Собрание картинной галереи Армении.
24. **Овнатан Овнатанян.** Явление Христа ученикам. Собрание картинной галереи Армении.

25. **Овнатан Овнатанян.** Моисей Хоренский.
Собрание Эчмиадзина.
26. **Овнатан Овнатанян.** Григор Татеваци.
Собрание Эчмиадзина.
27. **Овнатан Овнатанян.** Архангел Гавриил.
Собрание Эчмиадзина.
28. **Овнатан Овнатанян.** Портрет Г. Чавчавадзе.
Собрание музея искусств Грузии.
29. **Овнатан Овнатанян.** Портрет жены Г. Чавчавадзе.
Собрание музея искусств Грузии.
30. **Овнатан Овнатанян.** Портрет грузинской царицы Дареджан.
Собрание музея искусств Грузии.
31. **Мкртум Овнатанян.** Портрет дочери Ираклия II Текле.
Собрание музея искусств Грузии.
32. **Мкртум Овнатанян.** Женский портрет.
Собрание музея искусств Грузии.
33. **Мкртум Овнатанян.** Бабушка и внук.
Собрание музея искусств Грузии.
34. **Мкртум Овнатанян.** Андроникашвили.
Собрание музея искусств Грузии.
35. **Мкртум Овнатанян.** Женский портрет.
Собрание музея искусств Грузии.
36. **Мкртум Овнатанян.** Портрет старика Гургенбекяна.
Ленинград, частное собрание.
37. **Мкртум Овнатанян.** Портрет Шушаник Гургенбекян.
Ленинград, частное собрание.
38. **Неизвестный художник.** Апостол Тадевос.
Собрание Эчмиадзина.
39. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет дьякона А. Саркисяна.
Собрание картинной галереи Армении.
40. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Меликовой.
Собрание музея искусств Грузии.
41. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Наталии Теумян.
Собрание картинной галереи Армении.
42. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Мовсеса Лилипаряна.
Собрание картинной галереи Армении.
43. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Ананян.
Собрание картинной галереи Армении.
44. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Григория Мишевского.
Собрание картинной галереи Армении.
45. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Геворка Караджяна.
Собрание музея искусств восточных народов в Москве.
46. **Акоп Овнатанян** (младший). Католикос Нерсес Аштаракеци.
Собрание картинной галереи Армении.
47. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Т. Пирадяна.
Собрание картинной галереи Армении.
48. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Меликова.
Собрание музея искусств Грузии.
49. **Акоп Овнатанян** (младший). Неизвестный чиновник в мундире.
Собрание музея искусств Грузии.
50. **Акоп Овнатанян** (младший). Нина Цицишвили.
Собрание музея искусств Грузии.
51. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет неизвестной женщины.
Собрание музея искусств Грузии.
52. **Агафон Овнатанян.** Портрет П. Петросяна.
Собрание картинной галереи Армении.
53. **Агафон Овнатанян.** Портрет М. С. Воронцова.
Собрание картинной галереи Армении.
54. **Агафон Овнатанян.** Портрет профессора В. Н. Карпова.
Собрание картинной галереи Армении.
55. **Степанос Нерсесян.** Портрет генерала В. Бебутова.
Собрание картинной галереи Армении.
56. **Степанос Нерсесян.** Портрет Мелик-Адамяна.
Собрание картинной галереи Армении.
57. **Степанос Нерсесян.** Месроп Маштоц.
Собрание Эчмиадзина.
58. **Степанос Нерсесян.** Католикос Нерсес Аштаракеци.
Собрание картинной галереи Армении.
59. **Степанос Нерсесян.** Портрет неизвестной женщины
Собрание картинной галереи Армении

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. **Степанос Леаци.** Богоматерь с телом Христа и семь мечей в сердце.
Собрание картинной галереи Армении.
2. **Степанос Леаци.** Богоматерь с символами.
Собрание картинной галереи Армении.
3. **Нагаш Овнатан.** Сошествие святого духа.
Собрание картинной галереи Армении.
4. **Акоп Овнатанян** (старший). Богоматерь с младенцем.
Собрание картинной галереи Армении.
5. **Овнатан Овнатанян.** Распятие Христа.
Собрание картинной галереи Армении.
6. **Овнатан Овнатанян.** Богоматерь с короной.
Собрание картинной галереи Армении.
7. **Неизвестный художник.** Тайная вечеря.
Собрание картинной галереи Армении.
8. **Неизвестный художник.** Богоматерь с младенцем.
Собрание картинной галереи Армении.
9. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет Шушаник Надирян.
Собрание картинной галереи Армении.
10. **Акоп Овнатанян** (младший). Портрет неизвестного.
Собрание картинной галереи Армении.
11. **Агафон Овнатанян.** Портрет П. Ахзаманяна.
Собрание картинной галереи Армении.
12. **Степанос Нерсесян.** Пикник на берегу Куры.
Собрание картинной галереи Армении.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Հեղինակի կողմից 3

Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն Գ Լ Ո Ւ Խ

XVII—XVIII դարերի կերպարվեստը . . 5

Կերպարվեստի զարգացումը հայկական գաղթօջախներում և Արևելյան Հայաստանում . 6

Մինաս Ջուղայեցի 10

Հովհաննես Մրքուզ 22

Ստեփանոս Լեհացի 29

Աստվածատուր Սալթանյան . . . 42

Տիրացու Հովհաննես 48

Հովնաթանյանների դպրոցը XVIII դարի հայկական գեղանկարչության մեջ . . 55

Նաղաշ Հովնաթան 55

Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ . . 81

Հովնաթան Հովնաթանյան 98

Մկրտում Հովնաթանյան 125

Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ Գ Լ Ո Ւ Խ

XIX դարի արվեստը մինչև 60-ական թվականները 142

Հակոբ Հովնաթանյանը և դիմանկարային ժանրի զարգացումը 144

Աղաթոն Հովնաթանյան 170

Ստեփանոս Ներսիսյան 175

Հովհաննես Քաթանյան 187

Գեղանկարչությունը Արևմտյան Հայաստանում 190

Ումետ Բեյզադ 191

Աբրահամ Սաֆայան 199

Պետրոս Սրաբյան 200

ԵՂԻՇԵ ԱՎԵՏԻՍԻ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ

«Հայկական կերպարվեստի պատմություն»

ԵՐԿՈՒ ԳՐՔՈՎ
ԳԻՐՔ Ա
XVII—XIX

Խմբագիր՝ Մ. Ս. Թերզյան
Նկարիչ՝ Ռ. Ս. Բեդրոսյան
Գեղ. խմբագիր՝ Օգ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ ՕՆ. Ս. Փանիկյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ա. Ս. Աբրահամյան

Հանձնված է շարվածքի 30/IX 1970 թ.։
Ստորագրված է տպագրության՝ 26/X 1971 թ.։
Թուղթ տպագր. № 1, 84×108 $^{1}/_{16}$, տպագր.
13,75 մամ.=23,1 պայմ. մամ., հրատ. 17,2
մամ.+40 ներդիր, գինը 2 ռ. 87 կ.։ ՎՖ 07136
Պատվեր 618 Տպաքանակ՝ 10 000։
«Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան—9,
Տերյան 91։

ՀՍՍՀ Մինիստրների սովետի մամուլի պետական կոմիտեի պոլիգրաֆարդյունաբերության գլխավոր վարչության № 1 տպարան, Երևան, Ալավերդյան № 65։